JAHRBUCH

DER

KÖNIGLICH PREUSSISCHEN

KUNSTSAMMLUNGEN



SECHZEHNTER BAND



BERLIN 1895
G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

Herausgeber: W. BODE, M. JORDAN, F. LIPPMANN.

Redakteur: V. v. LOGA.

INHALT.

Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen:

Berlin:

Königliche Museen . . . . I, XVII, XXXIII, XLV

Königliche National-Galerie . . . . XIV, XLII, LXVI

Breslau:

Schlesisches Museum der bildenden Künste XLIII

STUDIEN UND FORSCHUNGEN

Rembrandts Bildnis des Mennoniten Anslo in der Königlichen Galerie zu Berlin. Von Wilhelm Bode 3, 197

Mit einer Radierung von Albert Krüger und zwei Textabbildungen.

Der Fall Cleve. Von C. Justi 13

Mit einer Lichtdrucktafel und drei Textabbildungen.

Giorgiones Bilder zu römischen Heldengedichten. Von Franz Wickhoff . 34

Neue Zeichnungen von Dürer im Berliner Kupferstichkabinet. Von F. Lippmann 44

Mit einem Farbendruck und einer Textabbildung.

Die Metallbildhauer Friedrichs des Grofsen. Von Paul Seidel 48

Mit einer Tafel in Lichtdruck und drei Textabbildungen nach Zeichnungen von Peter Halm.

Über Bildnisse des Aldo Manuzio. Von Ludwig Kaemmerer 61

Mit einer Lichtdrucktafel und einer Abbildung im Text.

Gentile da Fabriano und Vittore Pisano. Von Adolfo Venturi 65

Der Herbst von Francesco Cossa in der Berliner Galerie. Von Wilhelm Bode 88

Mit einer Tafel in Lichtdruck.

Studien zu Michelagniolo. Von Carl Frey 91

Die Schwerter des preufsischen Krontresors. Von Julius Lessing 103

Mit zwei Tafeln in Heliographie und zwölf Textabbildungen.

Farbenholzschnitte von Lucas Cranach. Von Friedrich Lippmann . . . 138

Mit einer Tafel in Farbendruck und zwei Textabbildungen.

Bertoldo di Giovanni und seine Bronzebildwerke. Von Wilhelm Bode . . 143
Mit einer Tafel in Lichtdruck und neun Textabbildungen.

Studien zu Leonardos Entwickelung als Maler. Von Josef Strzygowski . 159

Der Durchzug durchs rote Meer in der Sixtinischen Kapelle. Von E. Steinmann 176
Mit einer Tafel in Lichtdruck und zwei Textabbildungen.

Die Favara des Königs Roger von Sizilien. Von Adolph Goldschmidt . 199
Mit sechs Textabbildungen.

Amor und Psyche vor Raffael. Von Richard Foerster 215
Mit einer Textabbildung.

Beiträge zum Holzschnittwerk Michel Wolgemuts. Von V. von Loga . . . 224
Mit einer Tafel und vier Textabbildungen.

Ein Entwurf Dürers zu einer Wanddekoration. Von Max J. Friedländer . 240
Mit einer Doppeltafel in Lichtdruck.

Sechzehnter Jahrgang — No. 1. — 1. Januar 1895

AMTLICHE BERICHTE
AUS DEN
KÖNIGLICHEN
KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH
ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG

I. KÖNIGLICHE MUSEEN

1. JULI — 31. SEPTEMBER 1894

A. GEMÄLDE-GALERIE

Erworben wurde ein bezeichnetes und 1651 datiertes Stillleben des seltenen Amsterdamer Malers SIMON LUTTICHUIS, ferner aus der Sammlung Morosini-Gatterburg zu Venedig ein mit Monogramm und der Jahreszahl 1518 versehenes Brustbild der betenden Maria von DÜRER; beide Werke wurden der Galerie von Herrn Geheimrat Bode als Geschenke überwiesen. Von diesem bisher unbekannten Werke DÜRERs besitzt die Akademie in Venedig eine auf Kupfer gemalte Kopie aus dem Anfang des XVII Jahrhunderts.

Die Abteilung der germanischen Schulen, die eine tiefgreifende Umstellung erfahren hatte, konnte Ende Juli dem Publikum wieder geöffnet werden.

I. V.:
V. TSCHUDI

B. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

BILDWERKE DER CHRISTLICHEN EPOCHE

Als Vermächtnis des verstorbenen feinsinnigen Berliner Sammlers Oscar Hainauer kam eine Marmorbüste von MINO DA FIESOLE an die Abteilung. Das treffliche Werk, dem im Jahrbuch der Königlich Preufsischen Kunstsammlungen XV, 4. Heft eine besondere Studie gewidmet ist, stellt einen Florentiner Apotheker (Speziale) Alexo di Luca Mini dar und ist 1456 datiert.

I. V.:
V. TSCHUDI

C. ANTIQUARIUM

Den gröfsten Zuwachs erfuhr die Sammlung durch eine Schenkung des Herrn Th. von Schröder:

1. Vasen.
   - Calener Schale mit Darstellung eines Wagenrennens und Inschrift.
   - Tiefe schwarze Schale mit Büste in Hochrelief im Grunde.
   - Altertümlicher Napf mit braunem Firnisüberzug.
   - Römische Lampe mit sieben Dochtöffnungen und Töpferstempel.
2. Bronzen.
   - Nacktes zurückgebogenes Figürchen in Form eines Griffs mit Ring zum Anhängen, etruskisch.
   - Etruskische Mantelfigur mit Schale.
   - Nackter Knabe mit Diskos unter dem linken Arm.
   - Tanzender Zwerg.
   - Lampe in Gestalt eines in den Mantel gehüllten bärtigen Mannes.
   - Herme des bärtigen Herakles mit Löwenfell als Gerätstütze.
   - Büste eines unbärtigen römischen Kaisers als Gewicht.

Dreifufsbein mit weiblicher Büste, Pantherkopf und Löwentatze, spätrömisch.
Drei ornamentierte Henkel von Kannen, darunter ein archaischer mit Löwenvorderteilen und Flügelwesen.
Ein Cistenfufs mit geflügelter weiblicher Büste.
Zwei etruskische Spiegel mit Gravierung.
Ein altitalischer rechteckiger Anhänger.
Zwei späte Striegel mit eingestanzter Verzierung.
Eine Anzahl Fibeln verschiedener Zeit.
Einige Löffelchen und sonstige kleinere Geräte.

3. Zinnfiguren.
Eine Athena und eine Tyche.

4. Silber.
Ein kleines Figürchen des Harpokrates.
Eine Fibel.

5. Gemmen.
Carneol, drei Krieger.
Carneol, Odysseus.
Glaspaste, Muse.
Praser, Fortuna.
Carneol, Göttin.
Lapis Lazuli, Eros.
Carneol, ein Held vor einer sitzenden Nymphe.
Amethyst, Septimius Severus mit Gattin, Caracalla und Geta.
Sardonyx, Pluto und die Dioskuren.
Heliotrop, Bacchanal.
Drei Ringe mit geringen geschnittenen Steinen.

Von einem ungenannten Gönner wurde ein in Korfu gefundener Teller aus Terra sigillata mit Töpferstempel geschenkt.

Aufserdem wurden erworben:

1. Vasen.
Kleine Tasse mit geometrischen Ornamenten.
Zwei protokorinthische Lekythen, die eine mit Löwenjagd, die andere mit einem Wagenzug und dem Selbstmord des Aias.
Ein schwarzfiguriger bötischer Napf mit Darstellung eines Festes in zwei Streifen.
Ein weifsgrundiges Alabastron mit vier ganz zerstörten Darstellungen.
Eine rotfigurige Pelike, Herakles im Kampfe mit der Ker.
Ein Gefäfs mit einzeln aufgesetzten Relieffiguren.

2. Terrakotten.
Zwei mykenische Idole.
Eros mit Kalathos aus Südrussland.

3. Gemmen.
Ein Skarabäoid mit Deckel-Amphora.

I. V.:
F. WINTER

D. MÜNZKABINET

Das Münzkabinet erwarb im verflossenen Vierteljahr 314 Stück (6 Gold-, 295 Silber-, 13 Kupfermünzen), darunter einen von der Königlichen geologischen Landesanstalt geschenkten Fund von 239 als Dubletten zu verwertenden böhmischen Groschen von Wenzel II und seinen Nachfolgern. Unter den übrigen erworbenen Stücken verdienen hervorgehoben zu werden eine seltene kleine Silbermünze von Mende in Macedonien mit dem neben dem Esel stehenden Silen, der seltene halbe Schmalkaldener Bundesthaler von 1544 mit den Brustbildern Joh. Friedrichs von Sachsen und Philipps von Hessen und eine nur in diesem einen Exemplar bekannte Goldmünze des Samaniden Ismaïl ibn Ahmed aus dem Jahr 289 der Hedschra. — Als Vermächtnis des verstorbenen Numismatikers Herrn Adolf Meyer erhielt das Münzkabinet dessen reiche und wertvolle Sammlungen von Autographen und Porträts von Numismatikern; Geschenke erhielt das Münzkabinet aufser dem oben erwähnten von der Königlichen geologischen Landesanstalt, von dem Senat der Stadt Hamburg, von den Herren G. Conze in Langenberg (3 antike Nachprägungen von Drachmen von Massilia, bei Como gefunden), Dr. Dressel und Gymnasialdirektor Dr. Jordan in Lemgo.

V. SALLET

E. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

Bei den von dem hiesigen Orient-Komitee in Sendjirli veranstalteten fruchtbaren Ausgrabungen, von denen bereits wiederholt zu berichten gewesen ist, war im Jahre 1891 eine

Anzahl wichtiger Fundstücke zu Tage gekommen, die beim Abschluss der damaligen Arbeiten nicht mehr transportiert werden konnten, sondern an Ort und Stelle belassen werden mussten. Im Einverständnis mit dem genannten Komitee haben die Königlichen Museen die Abholung dieser Stücke übernommen und sind durch eine von Seiner Majestät dem König huldvoll bewilligte Summe in den Stand gesetzt worden, diese Aufgabe durchzuführen. Die Leitung der zu diesem Behuf entsandten und im Juli d. Js. abgeschlossenen Expedition war wiederum dem Direktorial-Assistenten am Museum für Völkerkunde Dr. von Luschan übertragen, welcher sich dabei, wie in den beiden letzten Kampagnen, der wertvollen Unterstützung des Architekten Herrn Dr. Koldewey zu erfreuen hatte. Die auf diese Weise nach Berlin übergeführten Stücke sind die folgenden:

1. 2. Zwei Reliefs ältester Zeit aus dem äufseren Stadtthor und zwar ein Reiter mit dem Kopf eines Feindes und ein geflügelter Gott mit Greifenkopf.

3. Grofser Grabstein einer Königin (?), zu einem Grabe neben dem ältesten Palastgebäude gehörig.

4. Säulenbasis in Gestalt zweier grofser Sphinxe.

5. Grofse Basis mit doppeltem Blätterornament, die wohl auf den genannten Sphinxen ruhte.

Im Zusammenhange mit der Abholung dieser Ausbeute früherer Arbeiten erschien es wünschenswert, im Einverständnis mit dem Orient-Komitee ergänzende Untersuchungen vorzunehmen, um so das durch die früheren Ausgrabungen desselben gewonnene wissenschaftliche Bild zu einem gewissen Abschluss zu bringen. Durch die Mittel, welche auf Anregung des Herrn Geheimen Medizinalrats Virchow eine Reihe von Freunden der Wissenschaft, nämlich die Herren Kommerzienrat Albert Arons, Julius Isaac, Rudolf Mosse, James Simon, Eduard Stucken, Frau Professor Dr. Friedländer und ein Kreis ungenannter Gönner (Sammlung des Herrn A. Jacobson zu Leipzig) zur Verfügung stellten und durch einen Beitrag aus der Virchowstiftung, welcher Herrn Geheimen Medizinalrat Virchow selbst verdankt wird, wurde es möglich, diese Untersuchungen soweit durchzuführen, als es die übrigen Aufgaben der Expedition und die Jahreszeit gestatteten. Wir freuen uns mitteilen zu können, dass auch diese Grabungen nicht nur das erwartete wissenschaftliche Resultat ergeben, sondern auch noch wichtige Skulpturen zu Tage gefördert haben. Wir verdanken ihnen folgende Stücke:

1. Grofse Säulenbasis in Gestalt einer geflügelten Sphinx, ähnlich der oben erwähnten doppelten.

2. 3. Zwei Reliefs aus dem Palaste des Königs Barrekub (VIII Jahrhundert v. Chr.): der thronende König und sein Schreiber; sowie zwei Diener, die einen Krug und den Bogen des Königs tragen.

Mit der diesjährigen Kampagne sind, wie schon bemerkt, die Ausgrabungen in Sendjirli, durch die sich das Orient-Komitee ein bleibendes Verdienst um die Wissenschaft und um die Königlichen Museen erworben hat, zum Abschluss gelangt. Von der Veröffentlichung, die sie behandelt, ist bisher das 1. Heft (Mitteilungen aus den orientalischen Sammlungen, Heft XI 1893), das die gefundenen Inschriften enthält, erschienen, die anderen sollen nunmehr in möglichst kurzen Fristen nachfolgen.

Herr Direktor Schneller in Jerusalem machte uns zwei dort gefundene Särge späterer Zeit zum Geschenk: eine Aschenkiste aus Kalkstein und Teile eines Bleisargs.

Unter den anderweitigen Erwerbungen sind hervorzuheben:

Sassanidischer Amulettstein mit seltsamer Darstellung und langen Pehleviaufschriften. Das wichtige Stück war bisher nur aus einer unvollkommenen Abbildung bekannt und galt als verschollen.

Goldenes Schmuckstück in altpersischem Stil.

Ägyptischer Köcher etwa aus dem neuen Reiche. Zierliche Arbeit aus rotem Leder mit aufgenähten Verzierungen aus grünem Leder.

Ägyptische Pincette zu Toilettezwecken, in Gestalt eines laufenden Hundes; etwa aus dem neuen Reiche.

Für das Studienmaterial wurden etwa 50 Photographien erworben.

Das für den Gebrauch des Publikums bestimmte »Ausführliche Verzeichnis der ägyptischen Altertümer, Gipsabgüsse und Papyrus« wurde fertiggestellt und ausgegeben.

ERMAN

F. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

I. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG

INDIEN.

Willkommene Bereicherungen gingen ein: in einem silbernen Surmadöschen, Geschenk des Herrn Professor R. Virchow; einer kleinen Sammlung aus Lakhnau (Schmuckgegenſtände, Narkotika, Objekte zum Hôlî-Feſt), geschenkt von Herrn Dr. Jagor; zwei Modellen des Kopfputzes der Karo-Bataker, Sumatra, Geschenk des Herrn Meifsner; einer Anzahl Photographien, Eingeborene Formosas darstellend, Geschenk des Herrn Professor Dr. Joest; 71 japanischen und chinesischen Zündholzschachteln, im Innern Javas gesammelt, Geschenk des Herrn Dr. F. Benecke, wodurch die umgestaltenden und eingreifenden Durchwirkungen des internationalen Verkehrs in schlagendster Weise illustriert werden.

Erworben wurde eine Sammlung aus dem Sulu-Archipel und den Philippinen von Frau Grade; eine zumeist Waffen aus Indonesien enthaltende Sammlung von Frau Schmitz; 10 kleine Bambuskämme und Photographien aus Malâka, eine Ergänzung zur Sammlung Vaughan Stevens, Zaubergeräte aus dem Batakgebiet, Sammlung der Frau v. Oertzen.

Durch eine Kombination günstiger Umstände ist es möglich gewesen (unter gütiger Beihilfe Herrn Gerinis in Bangkok), das in der buddhistischen Litteratur nur in diesem einen Exemplar vorhandene Trai-Phûm-Vinicchai zu erwerben, das auf Befehl des Königs Phaya Tak durch eine Zusammenberufung der Künstler und Gelehrten seines Reiches (Mitte vorigen Jahrhunderts) angefertigt wurde, für authentische Darstellung der »drei Welten« (des Universums, nach der für den dortigen Buddhismus gültigen Auffassung).

CHINA.

Als Geschenke sind eingegangen: von Herrn Wirklichen Geheimen Rat v. Brandt Excellenz vier chinesische Tempelbilder (Holzdruck), sowie von Herrn Dr. Schrameier, Konsulatsverweser in Kanton, eine interessante Sammlung zumeist in Südchina üblicher Hutformen.

Erworben wurde ein Band japanischer Farbendrucke unter dem Titel: Furyu Adzuma yakusha kyoban nishiki ye, Darstellungen klassischer Schauspieler von Adzuma.

EUROPA.

Durch freundliche Vermittelung Herrn Professor Güfsfeldts, bei der diesjährigen Nordlandfahrt Seiner Majestät des Kaisers, ist eine für die Königlichen Sammlungen höchst schätzbare Bereicherung aus dem Museum zu Bergen eingegangen, nämlich ein Exemplar der dort in Dubletten vorhandenen Armbrust, wie in der Skopsvaagbucht für den Walfischfang benutzt, und ist im Austausch dagegen das ethnisch korrespondierende Sammlungsstück, eine Armbrust der Fan, aus den im hiesigen Besitz vorhandenen Dubletten dorthin abgegeben worden.

AFRIKA.

Aus Kamerun hat Frau Ministerial-Direktor Kayser den Anzug eines Fetischpriesters und eine Palaver-Trommel dem Museum gütigst überwiesen; von Herrn Reichskommissar Major Dr. v. Wissmann sind Geschenke ausgesuchter Stücke vom Tanganyika und Nyassa-See eingegangen; durch das Deutsche Antisklaverei-Komitee die durch den Kompagnieführer Langheld angelegte Sammlung aus Ussiba, sowie schöne und lehrreiche Stücke (meist aus Usambara) von Herrn Forstassessor Krüger. Unter archäologischen Geschenken aus Marokko durch Herrn Generalmajor Röse fand sich ein aus dem Dünensand bei Tanger ausgewehter Thonkopf von auffälligerweise mexikanischem Typus (worüber in der Juli-Sitzung der Anthropologischen Gesellschaft berichtet ist). Angekauft wurden verschiedene Gegenstände aus der Privatsammlung des verstorbenen Missionsdirektors Wangemann, sowie ein geschnitzter Stuhl aus Kamerun aus dem Nachlasse des Reisenden Dr. Grade.

AMERIKA.

Eine wertvolle Goldfigur, die dem tesoro de Quimbaya zugehörig zu sein scheint, konnte infolge einer aus London zugegangenen Mitteilung in Paris erworben werden durch die aus Herrn Professor Joests mehrfach schon erprobter Gönnerschaft gewährte Unterstützung.

Durch Güte Herrn Dr. Hoffmanns in Washington ging, neben einigen prähistorischen Geschenken, eine kostbare Bereicherung ein, eine Birkenrinde mit eingeritzten Figuren, in Beziehungen zu dem Midê-Kult, worüber von ihm eine grundlegende Bearbeitung veröffentlicht worden ist (in dem VIIth Annual Report of the Bureau of Ethnology).

Ein mexikanisches Figürchen aus Grünstein wurde durch Herrn Dr. Theodor Stein (in Darmstadt) geschenkt und eine Thonfigur aus dem Pueblo Tezuque durch Professor Retzius in Stockholm.

Eine wertvolle und umfangreiche Sammlung zapotekischer Altertümer wurde von Herrn Konsul Gustav Stein in Oaxaca geschenkt. Ethnographische Gegenstände der Gran Chaco-Indianer von Herrn G. Merkwitz in Halle a. S.

Durch Austausch mit dem Bremer Museum wurden ein Paar altperuanische Gefäfse erworben. Durch Austausch mit dem Königl. Museum in Kopenhagen eine wertvolle Sammlung aus Ostgrönland. Und durch Austausch mit dem Columbian Museum in Chicago eine wichtige Sammlung von Gipsabgüssen von Steinfiguren und Architekturteilen aus Yucatan und Honduras.

OCEANIEN.

Eine umfangreiche Sammlung wurde aus den Salomon-Inseln erworben, durch einen dort befindlichen Reisenden eingeschickt.

BASTIAN

II. VORGESCHICHTLICHE ALTERTÜMER

PROVINZ BRANDENBURG.

Geschenke. Herr cand. med. P. Reinecke in Berlin: eine Urne mit Brandknochen, zwei spätrömische Bronzefibeln und Urnenharz von Rüdnitz, Kr. Ober-Barnim. Herr Werkmeister Busse in Berlin: Thongefäfse von Wilmersdorf, Kr. Beeskow-Storkow. Herr Gutsbesitzer J. Christoph in Wilmersdorf: zwei zerbrochene Steinhämmer von Wilmersdorf, Kr. Beeskow-Storkow. Herr Geheimer Regierungsrat Direktor Dr. Schwartz: Knochenharpune von Ketzin, Kr. Osthavelland. Herr Ziegeleibesitzer Harz in Ketzin: Steinbeil, Feuersteinsplitter und Hirschgeweih-Gerät von Ketzin, Kr. Osthavelland. Primaner Dietrich in Berlin: Thonscherben, eiserner Haken, Knochen von Ketzin, Kr. Osthavelland. Frau Maurermeister Grofs in Pförten: Thongefäfse und Beigaben, darunter eine schöne Schlangenfibel aus Bronze von Datten, Kr. Sorau. Herr Pastor Möller in Dahnsdorf: vier Thongefäfse aus dem Gräberfelde auf dem Heideberge bei Dahnsdorf, Kr. Zauch-Belzig. Herr Sanitätsrat Dr. Lissauer in Berlin: Thongefäfse von Dahnsdorf, Kr. Zauch-Belzig. Herr Mühlenbesitzer Kuhlmey in Werdermühle bei Niemegk: Bronzecelt von Grabow, Kr. Zauch-Belzig. Herr Ziegeleibesitzer Habedank in Belzig: Urne und Bronzenadel von Lüsse, Kr. Zauch-Belzig. Herr Hofphotograph F. A. Schwartz in Berlin: Photographie eines geöffneten Hügelgrabes bei Lüsse, Kr. Zauch-Belzig.

Ankäufe. Zwei Thongefäfse von Schlepzig, Kr. Lübben. Steinbeil von Zossen, Kr. Teltow. Eine Sammlung von Thongefäfsen, Steingeräten etc. von verschiedenen Fundstellen. Bronzecelt von Stennewitz, Kr. Kalau. Ein Thongefäfs von Burg, Kr. Kottbus. Vier Thongefäfse von Steinkirchen, Kr. Lübben. Eine grofse Anzahl von Urnen, Beigefäfsen und Metallbeigaben aus den Brandgräberfeldern von Balkow, Kr. West-Sternberg, und Pfeifferhahn, Kr. Krossen. Eine römische Bronzefibel von Balkow, Kr. West-Sternberg. Nadeln von Merzwiese, Kr. Krossen. Acht Thongefäfse von Lüsse, Kr. Zauch-Belzig.

Von der Berliner Anthropologischen Gesellschaft überwiesen: Thongefäfse von Lüsse, Kr. Zauch-Belzig.

PROVINZ WESTPREUSSEN.

Ankäufe. Nachbildung eines Goldringes von Garnseedorf, Kr. Marienwerder. Sechs Thongefäfse aus den Kreisen Kulm und Strasburg.

Von der Generalverwaltung der Königlichen Museen überwiesen: Abguss eines Säulenkapitells mit Reliefdarstellungen kämpfender Pruzzen, Original in der Marienburg.

PROVINZ POSEN.

Geschenke. Herr Geheimer Regierungsrat Direktor Dr. Schwartz: einen schön gearbeiteten Axthammer aus Stein von Jankowo, Kr. Mogilno. Herr Königl. Regierungsbaumeister Weikusat in Rohrbruch: Thongefäfsscherben, ein Skelet und einen Stein von Rohrbruch, Kr. Schubin.

PROVINZ SCHLESIEN.

Geschenk. Eisenbahn-Direktion Breslau, Bau-Abteilung Nimptsch-Gnadenfrei: ein slavisches Thongefäfs, Scherben, eiserner Sporn, bearbeiteter Eberzahn von Pangel, Kr. Nimptsch.

PROVINZ SACHSEN.

Geschenke. Herr Rittmeister v. Schaper in Falkenberg: eine Deckeldose und eine kleinere Dose ohne Deckel von Klein-Rössen, Kr. Schweinitz. Herr Dr. Schoetensack in Heidelberg: vier Photographien von dem Steinkistengrab im Schlossgarten zu Merseburg. Herr Otto Barthel in Frömstedt: Steinbeil von Frömstedt, Kr. Weifsensee. Herr Königl. Forstmeister Brecher in Grünewalde: spätrömische Eisenfibel von Pretzier, Kr. Jerichow I. Herr Amtsvorsteher H. Voigt in Milow: siebzehn Thongefäfse von Milow, Kr. Jerichow II. Herr Oberlehrer Dr. Grupp in Brandenburg a. H.: zwei Photographien eines »Runensteines« von Rogäsen, Kr. Jerichow II. Herr Maler C. Schmidt in Berlin: Bronze-Halsring mit imitierter Torsion von Halle. Herr Sammlungsaufseher Hasenjäger in Berlin: Feuersteinbeil von Neuenkrug, Kr. Salzwedel.

Ankäufe. Ein Thongefäfs von Helbra, Mansfelder Seekreis. Ein facettierter Steinhammer von Frömstedt, Kr. Weifsensee. Zwei Bronzecelte, eine Bronzesichel, eine eiserne Axt von Wiepersdorf, Kr. Schweinitz. Ein Bronzeflachcelt von Crumpa, Kr. Querfurt.

PROVINZ HANNOVER.

Geschenk. Herr Forstmeister Wallmann in Göhrde: eine bronzene Lanzenspitze von Leitstade, Kr. Dannenberg.

Ankauf. Zwei Pfeilspitzen und kleinere Späne von Feuerstein, sowie einige Thonscherben, zum Teil mit Schnurornament, von Sögel, Kr. Hümmling.

RHEINPROVINZ.

Geschenke. Herr Fabrikbesitzer Böcking in Halbergerhütte: Photographie von Reliefs an Felswänden bei Saarbrücken. Herr Bankier A. Meyer-Cohn in Berlin: zwei römische Thongefäfse, zwei römische Glasgefäfse und zwei fränkische Glasgefäfse von Köln, sowie eine Bronzewaage und zwei Gewichte von Nippes bei Köln.

PROVINZ WESTFALEN.

Geschenke. Herr Brauereibesitzer L. Barre in Lübbecke: zwei Steinhämmer von Lübbecke, Kr. Lübbecke.

KÖNIGREICH SACHSEN.

Geschenke. Herr Lehrer Peschel in Nünchritz bei Riesa: eine Pfeilspitze und zwei Späne von Feuerstein, ein Wetzstein und sieben kleine Gegenstände in Form von dreiseitigen Pyramiden von Nünchritz.

Ankäufe. Eine Bronzefibel und ein kleines bearbeitetes Knochenstück von Nünchritz bei Riesa.

ANHALT.

Geschenk. Herr Bäckermeister Weiser in Klein-Zerbst bei Elsnigk: Steinhammer von Klein-Zerbst. Herr Sanitätsrat Dr. Fränkel in Dessau: ein zerbrochenes Thongefäfs aus der Kienheide bei Dessau.

Ankäufe. Grofser Steinhammer von Zerbst. Zwei Steinhämmer und eine kleine Thonschale von Osternienburg. Sieben Thongefäfse und ein Bronzenadel-Fragment von Dessau.

THÜRINGEN.

Ankäufe. Vier tordierte Bronze-Halsringe vom Kyffhäuser. Ein Bronzecelt und ca. 80 Steingeräte von verschiedenen Fundstellen.

WALDECK.

Geschenk. Herr Dr. Rörig in Bad Wildungen: neun Thonabdrücke von Ornamenten an einem Steingrabe bei Züschen, Ederkreis.

KURLAND.

Ankäufe. Vier Armringe, zwei Ringfibeln, eine Schnalle, zwei Fingerringe und zwei Anhänger aus Bronze von Kapsethen.

DÄNEMARK.

Ankäufe. Zwei Schalenfibeln und ein Beschlag von Bronze sowie ein Eisenfragment von Middelfart, Fünen.

ÖSTERREICH-UNGARN.

Geschenke. Herr cand. med. P. Reinecke in Berlin: Bruchstücke gläserner Armringe von Zielencza, Ostgalizien. Direktor Dr. Voss: Thongefäfsscherben und Steingeräte von Butmir und Sobunar bei Sarajevo, Bosnien, sowie moderne Flintgeräte aus Albanien. Se. Excellenz Graf von Enzenberg in Innsbruck: Gipsabguss einer kleinen vierseitigen Säule mit Reliefdarstellungen, Original in einer Cisterne des Schlosses Tratzberg bei Innsbruck gefunden.

Durch Austausch mit dem Naturhistorischen Hofmuseum in Wien erworben: Thongefäfse und Beigaben von St. Lucia in Istrien, sowie Gipsabgüsse von verschiedenen Fundstücken.

SCHWEIZ.

Geschenk. Herr Bankier A. Meyer-Cohn in Berlin: Bronze-Armring aus dem Kanton Wallis.

Hinsichtlich des Personals der Abteilung ist zu erwähnen, dass Herr Dr. Götze am 20. August wieder als Hilfsarbeiter eingetreten ist.

VOSS

G. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

I. SAMMLUNG

Geschenk

Herr Dr. F. Jagor: Indische Stoffe und Geräte.

Vermächtnisse

Herr O. Hainauer: Bronzekandelaber, aus dem Palaste Strozzi in Florenz, um 1600.
Frau Dr. Pegert: Halskette, Gold, Deutschland, um 1800.

Arbeiten neuerer Industrie

Herr Maler GRIMMER: Gemalte Kopie des Croy-Teppichs in Greifswald. Für die Gesellschaft für pommersche Geschichte und Altertumskunde in Stettin angefertigt.
Herren HEINERSDORFF & CO.: Chorfenster der St. Marienkirche in Flensburg.

LESSING

II. BIBLIOTHEK

Erworben wurden 113 Werke mit 130 Bänden und 190 Einzelblättern, darunter 12 Werke über Stickerei als Geschenk der Firma Th. de Dillmont zu Dornach im Elsass.

Der Katalog der Ornamentstich-Sammlung ist im Verlage von E. A. Seemann in Leipzig erschienen.

JESSEN

II. NATIONAL-GALERIE

Erwerbungen im 3. Vierteljahr 1894.

A. GEMÄLDE

A. LUCAS. (†) Waldlandschaft, Staffage: Jagdgesellschaft des XVII Jahrh. Ölgemälde.
H. v. BARTELS. Sturmflut. Aquarellgemälde.

B. HANDZEICHNUNGEN

LOUIS SPANGENBERG (Berlin). (†) Bernina-Alp. Aquarelle.
DERSELBE. Olevano. 2 Ansichten (Kreide und Tusche)
DERSELBE. Buchenwald in Holstein (Kreide und Tusche)
DERSELBE. Bei Monaco (Kreide und Tusche)
DERSELBE. Von der Bernina-Alp (Kreide und Tusche)
DERSELBE. Torbole (Kreide und Tusche)
PETER V. CORNELIUS. Daniel lässt die beiden Ältesten und Susanna vor sich kommen. Unvollendete Bleistiftzeichnung.

B. GENELLI. Entwurf zu einem Teil des für das Haus des Dr. H. Härtel in Leipzig bestimmten Schmuckes.

Zwickelbild: Bacchus lauscht dem Flötenspiel eines Knaben
Links aufserhalb des Zwickels: Hebe und Amor
Rechts: Ganymed tränkt den Adler des Jupiter
} Wasserfarben

W. v. KAULBACH. Brustbild der Mutter des Künstlers. Blei.

H. WISLICENUS. Entwurf: Frühling, Sommer, Herbst und Winter. Blei.

KARL MÜLLER (Düsseldorf). (†) Drei Kartons zu dem nicht zur Ausführung gelangten Altarbilde für eine Kirche in Marseille.

Gesamtaufwand 16 267,90 Mark.

Als Geschenk des Herrn Fabrikbesitzers Adalbert Vogt hierselbst erhielt die Königl. National-Galerie das Gemälde »Elegie« von L. POHLE.

JORDAN

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei.

Sechzehnter Jahrgang No. 2. 1. April 1895

AMTLICHE BERICHTE

AUS DEN

KÖNIGLICHEN

KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH
ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG

I. KÖNIGLICHE MUSEEN

1. Oktober — 31. Dezember 1894

Die Königlichen Museen haben in den letzten Monaten mehrere aufserordentlich erfreuliche Zuwendungen erhalten, deren wir hier im Zusammenhang gedenken.

I. An erster Stelle mag die wertvolle Fachbibliothek des Geheimen Regierungs-Rats Dr. Julius Meyer, des früheren langjährigen Direktors der hiesigen Gemäldegalerie erwähnt werden, welche durch Schenkung in den Besitz der Königlichen Museen gelangt ist.

Herr Dr. C. Fiedler und seine Frau Gemahlin in München, die Erben des Dahingegangenen, haben einen bei Lebzeiten geäufserten Wunsch desselben pietätvoll zur Ausführung gebracht und die Büchersammlung den Königlichen Museen überwiesen. Die Schenkung umfasst in ca. 4000 Bänden kunstgeschichtliche Werke und Zeitschriften, kunsttopographische Litteratur, Sammlungs-Ausstellungs- und Auktionskataloge etc. und bereichert die Bibliothek der Königlichen Museen in einer aufserordentlich willkommenen Weise. Zugleich gewährt sie für die Arbeiten der Beamten der Gemäldegalerie dadurch eine besonders grofse Erleichterung, dass sie bestimmungsgemäfs in dieser selbst Aufstellung gefunden hat und die Werke jeder Zeit sofort zur Hand sind.

II. Der am 15. September 1894 verstorbene Architekt Herr Rudolf Springer, geboren 1845 zu Frankfurt a. M., ein bekannter Kunstfreund und mit hohem Verständnis begabter Sammler, Herausgeber des wertvollen Nachschlagewerks: »Kunsthandbuch für Deutschland, Österreich und die Schweiz«, hat verschiedene Abteilungen der Königlichen Museen in seinem Testamente bedacht.

Der ägyptischen Abteilung hat er 41 Bronzen, sämtlich Götterfiguren, zugewandt. Das Geschenk enthält die Hauptstücke aus einem grofsen Funde von Weihgeschenken, der vor einigen Jahren in Saïs gemacht worden ist, und die Gestalten der Deltagöttinnen Neith und Buto sind deshalb besonders häufig in ihm vertreten. Zeitlich gehören die Bronzen zumeist in die sogenannte saïtische Epoche (VII und VI Jahrhundert v. Chr.). — Mehrere derselben zeichnen sich durch ihren guten Stil, viele durch ungewöhnliche Gröfse und durch seltene Darstellungen aus, so dass durch diesen Zuwachs unsere Sammlung von Bronzen eine sehr viel höhere Bedeutung gewinnt.

Besonders hervorzuheben sind:

Basis zu einer Gruppe, mit einer zweisprachigen Weihinschrift, in ägyptischer und in der sogenannten karischen Schrift; geweiht unter König Psammetich I von einem Manne Namens Pete-neith.

Schöne Figur der Göttin Neith, von demselben Manne geweiht.

Buto, thronend, in drei Exemplaren von etwa 60 cm Höhe.

Särge heiliger Tiere, neben denen die Buto gleichsam schützend sitzt; der eine besonders grofse in der Gestalt des Osiris-Sarges.

Katzenfamilie; das eine Junge spielt mit der Alten.

Isis mit klagend erhobenen Händen.
Anubis und Isis, vor ihnen ein Betender.
Bast als volkstümliche Göttin, in Gestalt eines nackten Weibes, das den Gott Bes auf den Schultern trägt.

Auch dem Antiquarium sind drei Bronzen, angeblich aus dem gleichen Funde stammend, hinterlassen; hervorzuheben darunter ist diejenige eines stehenden Kriegers mit jugendlichem, unbedecktem Kopf; in der Rechten hält er einen Speer. Das Stück ist ein nicht blofs des Fundortes wegen interessantes Werk griechischer Arbeit und bis auf den linken Unterarm gut erhalten.

Das Kunstgewerbe-Museum erhielt eine gröfsere Reihe japanischer Stichblätter, Vasen, Fayencen und Lackwaren, im ganzen etwa 90 Gegenstände, insbesondere aber eine reiche Ex-libris-Sammlung.

Die letztere war unter den deutschen Sammlungen dieses Gebietes wohlbekannt; in Berlin wurde sie an Reichhaltigkeit nur von dem Besitze des Herrn Geheimen Rechnungsrats Warnecke übertroffen, der in seinem Werke über die deutschen Ex-libris die Sammlung Springer ergiebig benutzt hat. Die Sammlung zählt etwa 100 der selteneren und im Kunsthandel geschätzten Blätter des XVI Jahrhunderts. Den Hauptbestand bilden die mannigfachen Arbeiten des XVII und XVIII Jahrhunderts, von denen etwa 1500 deutsche, 500 französische sind, während 400 aus den übrigen Ländern stammen. Aufserdem ist das XIX Jahrhundert mit etwa 1500 Blättern vertreten, so dass der ganze Bestand sich auf rund 4000 Blätter beziffert.

Die Sammlung bildet eine sehr schätzbare Ergänzung der Ornament- und Buchgewerbe-Sammlungen des Kunstgewerbe-Museums, in welchen diese besondere Klasse von Blättern noch kaum vertreten war, und wird für die Geschichte der graphischen Kleinkünste und als Anregung für heutige Arbeiten erheblichen Nutzen stiften.

Endlich ist das Kupferstichkabinet durch eine Sammlung japanischer Holzschnitte und Illustrationswerke bereichert worden, bestehend aus 115 illustrierten Büchern und 224 Einzelblättern. Soviel sich schon bis jetzt übersehen lässt, befinden sich darunter Werke der besten japanischen Künstler älterer und neuerer Zeit und eine bedeutende Anzahl wertvoller Stücke. Das Vermächtnis bildet eine willkommene Bereicherung der Holzschnittsammlung namentlich auch durch die darin enthaltenen ausgezeichneten Farbenholzschnitte. Die japanische Kunst hat es in dieser Technik bekanntlich zu aufserordentlicher Vollkommenheit gebracht und weifs mit ihr die reichsten koloristischen Wirkungen zu erzielen.

Aufserdem hat der Verstorbene dem Geheimen Regierungs-Rat Direktor Dr. Bode für Zwecke der Museen einen Betrag von 3000 Mark hinterlassen.

III. Eine sehr wertvolle Schenkung ferner ist diejenige einer Büchersammlung des am 30. September v. Js. verschiedenen aufserordentlichen Professors der hiesigen juristischen Fakultät, Dr. Carl Bernstein (geboren zu Odessa 1842).

Der Verstorbene, ein eifriger Bücherliebhaber von feinstem Geschmack und grofser Sachkenntnis, hinterliefs eine umfangreiche, über verschiedene Fächer sich erstreckende Bibliothek. Einen besonders wertvollen Bestandteil seiner Büchersammlung bildeten die französischen Illustrationswerke des XVIII Jahrhunderts, von denen er eine Auswahl der schönsten im Lauf der Zeit zusammengebracht hatte. Nur vollkommen tadellose Exemplare mit den besten Abdrücken der Illustrationen fanden in seiner Sammlung Aufnahme. Die meisten Bücher haben Maroquineinbände von vollendeter Ausführung aus den besten Werkstätten.

Diese ganze, an hundert Bände umfassende Specialsammlung hat die verwitwete Frau Professor Bernstein nach dem Tode ihres Gemahls dem Kupferstichkabinet als Geschenk überwiesen und daran nur die Bedingung geknüpft, dass die Sammlung daselbst dauernd als Ganzes bewahrt bleibe.

Das französische XVIII Jahrhundert war bisher unter den Illustrationswerken des Kupferstichkabinets nur durch einige wenige Beispiele vertreten. Durch diese Schenkung ist dasselbe nun zu einer gewählten und reichhaltigen Repräsentation durch eine Gruppe von Kunstwerken gelangt, die andernfalls nur sehr schwer und mit grofsem Aufwand zu erwerben gewesen wäre. Zugleich hat dadurch die mit den frühesten Erzeugnissen der Illustration anhebende Sammlung von Kunstbüchern eine Abrundung erfahren, die ihr bisher fehlte.

Die Buchillustration bildet eine der anziehendsten Partien der französischen Kunst des XVIII Jahrhunderts. Die besten Meister wetteiferten, die Ausgaben der beliebten Autoren und Zeitschriftsteller mit Kupferstichen zu versehen, die graziöse Erfindung mit grofser Feinheit und Sorgfalt der Ausführung vereinigte. In der Sammlung Bernstein finden sich alle hervorragenden Meister dieser Gattung: BOUCHER, CHOFFARD, COCHIN, DUPLESSIS-BERTEAUX, EISEN, GESSNER, GRAVELOT, LEBARBIER, MARILLIER, MONNET, MOREAU, OUDRY u. A. mit ihren besten Arbeiten vertreten.

Den hochherzigen Gebern der vorgenannten erfreulichen Zuwendungen ist der bleibende Dank der Königlichen Museen gesichert.

A. GEMÄLDE-GALERIE

Aus der Sammlung des Lord Ashburnham in London wurde REMBRANDTS grofse Portraitdarstellung »Cornelis Anslo eine Witwe tröstend« erworben. Das in der Litteratur vielgerühmte Bild trägt die Bezeichnung: Rembrandt f. 1641. Eine eingehende, von einer Radierung begleitete Würdigung desselben findet sich im 1. Heft des XVI. Bandes des Jahrbuchs der Königlich Preufsischen Kunstsammlungen.

I. V.:
V. TSCHUDI

B. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

I. ANTIKE SKULPTUREN

Aus der grofsen, den Königlichen Museen durch den Herrn Th. von Schröder zu teil gewordenen Schenkung — erwähnt in den Berichten vom 1. Oktober 1894 und vom 1. Januar 1895 — wurde der Abteilung antiker Skulpturen ein ungefähr lebensgrofser, archaisierender bärtiger Hermenkopf aus parischem Marmor überwiesen.

KEKULÉ

II. BILDWERKE DER CHRISTLICHEN EPOCHE

Als Geschenk eines ungenannten Gönners wurde der Sammlung die Bronze-Statuette eines Bettlers überwiesen. Die Figur — ein gänzlich unbearbeiteter Vollguss — ist von grofser Lebendigkeit und gehört einem der in Padua arbeitenden Florentiner DONATELLO-Schüler an.

I. V.:
V. TSCHUDI

C. ANTIQUARIUM

Dem Antiquarium sind als Geschenk des Herrn Dr. E. Pernice in Greifswald neun griechische Gewichte überwiesen worden.

Ein Legat des Herrn Rudolf Springer, an dem das Antiquarium beteiligt ist, hat bereits oben Erwähnung gefunden.

CURTIUS

D. MÜNZKABINET

Das Münzkabinet erwarb 397 Stück, 28 in Gold, 335 Silber, 32 Kupfer, 1 Blei, 1 Stück Papiergeld. Hervorzuheben als bisher noch unbekanntes, durch die schöne Darstellung und Umschrift höchst merkwürdiges Stück ist ein Aureus des Kaisers Theodosius II mit der Darstellung der Hochzeit seiner Tochter mit dem späteren Kaiser Valentinian III und der Umschrift FELICITER NVBTIIS; dies Stück ist ein sehr dankenswertes Geschenk des Herrn James Simon. — Ferner ist von Wichtigkeit eine Reihe zum Teil äufserst seltener, unsere Sammlung in willkommenster Weise ergänzender Münzen der griechischen Kolonien der Krim und der benachbarten Gegenden, von Cercinitis, Chersonesus, Panticapaeum, Olbia u. a. Ferner eine äufserst seltene Kupfermünze von Aelia Capitolina (Jerusalem) und ein seltener Denar des Oktavian mit dem Ammonskopf auf der Rückseite.

Unter den Mittelaltermünzen befindet sich ein prachtvolles Exemplar des nur in sehr wenigen Stücken erhaltenen prächtigen grofsen

Silberstückes des Grofsfürsten Jaroslaw von Kiew (1016—1054) mit dem byzantinischen Münzen nachgeahmten Typus (dem heiligen Georg) und der russischen Inschrift »Jaroslow srebro« d. i. Silber des Jaroslaw. Ferner sind zu erwähnen Prägungen des XIV Jahrhunderts aus einem Funde von Köln und deutsche und niederländische Denare des XI Jahrhunderts aus dem Funde von Daber in Pommern. Geschenke erhielt die Sammlung — aufser dem erwähnten prächtigen, von Herrn James Simon geschenkten Goldstück — von der City von London und von den Herren Barthel in Frömstedt, Conze in Langenberg, Landgerichtsrat Dannenberg und Adolf Weyl in Berlin. Vom Reichspostmuseum wurden unter Vorbehalt des Eigentumsrechtes zwei niederländische Goldgulden des XIV Jahrhunderts dem Münzkabinet überwiesen.

v. SALLET

E. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

Die Ägyptische Abteilung hatte in diesem Vierteljahre aufser dem oben besprochenen Vermächtnis R. Springers zwei Geschenke dankbar zu verzeichnen.

Mr. Martin Kennard in London überwies uns, wie schon in früheren Jahren, eine Auswahl aus den Funden, die Mr. Flinders Petrie bei seiner letzten Grabung gemacht hat. Es sind dieses Mal Altertümer aus dem Tempel von Koptos in Mittelägypten, und zwar aus seinen verschiedenen Bauperioden: Bruchstücke von Reliefs aus dem Bau des mittleren Reiches, merkwürdig als älteste Proben derartiger dekorativer Skulpturen; Gefäfse und Bronze-Instrumente aus dem Grundstein des Baues Thutmosis III; Gefäfse und Materialproben aus dem Grundstein des Baues der griechischen Zeit. Sammlung von Feuersteingeräten der verschiedenen Perioden.

Herr von Schaubert zu Obernigk bei Breslau sandte uns aus Babylonien eine Anzahl kleinerer Altertümer, unter denen die Kalksteinfigur einer säugenden Göttin hervorgehoben sei.

I. V.:
SCHÄFER

F. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

I. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG

INDIEN.

Geschenke. Ein für die indochinesische Kulturgeschichte bedeutungsvolles Geschenk wurde durch Herrn Dr. Fritz Noetling übergeben, in einer umfangreichen Sammlung birmanischer und peguanischer Altertümer aus Pagan und den Grottenrempeln Pegus: Gemälde, Skulpturen, Glasuren, Bronzen und Terrakotten; Ethnologisches aus den Schan-Ländern; Photographien; und in nachträglicher Sendung sind prähistorische Steingeräte aus Birma hinzugefügt. Professor Dr. Selenka, Erlangen, schenkte Flechtmaterial aus Borneo, Professor Dr. Joest, Berlin, Ethnologisches und Photographien aus Borneo, Formosa.

Durch Austausch mit dem Museum für Völkerkunde in Bremen wurden Masken, Waffen etc. aus Sumatra erworben.

Die Expedition des Herrn Hrolf Vaughan Stevens in Malakka brachte wertvolle Nachträge: Photographieen, Ergänzungen des Rohmaterials der Pfeilgiftbereitung, einige ethnographische Gegenstände, prähistorische Steingeräte Malakkas.

CHINA.

Erworben wurde durch Vermittelung des Kaiserlichen Konsuls in Amoy, Herrn Feindel, eine systematisch angelegte Sammlung dortiger Volksgötter, auf Grund der von dem Museum darüber eingeleiteten Korrespondenz.

AFRIKA.

Aus Deutsch-Ost-Afrika hat der Kaiserliche Dragoman in Dar-es-Salam, Dr. Neuhaus, eine sehr wertvolle Sammlung von Boots-Modellen von der Sswahîli-Küste geschenkt. Als Geschenk des Deutschen Antisklaverei-Komitees gelangte eine von Herrn Wyneken angelegte Sammlung meist von den Uferländern des Nyassa in den Besitz des Museums, ferner durch Ankauf die Sammlung des verstorbenen Herrn S. Straefser aus verschiedenen Teilen des Schutzgebietes, schliefslich ein Fellschurz aus Ukerewe als Geschenk von Herrn Premier-Lieutenant Werther. Von Herrn Dr. Stuhl-

mann ging eine Sammlung ein, meist aus Uluguru und den benachbarten Gebieten stammend. Aus Südwest-Afrika wurden zwei kleinere Sammlungen käuflich erworben.

Aus West-Afrika sind wertvolle Geschenke der Herren Dr. Zintgraff und Bessert-Nettelbeck und des Dr. Passarge zu verzeichnen, die der ersteren aus dem Hinterlande von Kamerun, die anderen aus dem westlichen Sudân. Ferner wurde durch Ankauf erworben die Sammlung der Deutschen Kamerun-Expedition (von Uechtritz und Dr. Passarge), meist aus dem westlichen Sudân.

AMERIKA.

Herr Oskar Petersen in Millstadt (Kärnthen) schenkte einen Thonkopf aus Mexiko, Fräulein Lemcke eine Spindel der Puebloindianer, Herr Hermann Strebel in Hamburg eine interessante Sammlung von Mumienteilen und Grabbeigaben aus alten Begräbnishöhlen im Staate Coahuila in Mexiko, ferner zur Vervollständigung seiner in dem hiesigen Museum befindlichen Altertumssammlungen eine gröfsere Zahl von Altertümern (Thongegenständen) aus den südlichen Teilen des Staates Vera Cruz, die Herren Erwin P. Dieseldorff und Dr. Sapper Altertümer aus Guatemala, Herr Carl Plock Thonfiguren und Grabbeigaben der alten Stämme von Venezuela, Herr Dr. Erich von Drygalski eine Anzahl Gegenstände, die er gelegentlich seiner ersten Grönlandexpedition aus alten Eskimogräbern der Insel Umanaitsiak gesammelte, Herr Professor Dr. Joest ein Thürschloss aus Surinam und Photographien aus Mexiko, Herr Dr. Däubler eine Gruppenaufnahme grönländischer Eskimo.

Von der prähistorischen Abteilung wurden ein paar Steinpfeilspitzen aus Grönland überwiesen. Erworben wurden: Von dem U. S. National-Museum in Washington Steinpfeilspitzen, Steinhämmer und Werkstattabfälle prähistorischer Steinwerkstätten, ferner eine Ledertasche aus Dakota und der Abguss einer Feuersteinspitze aus Belize.

OCEANIEN.

Herr Professor Dr. Joest schenkte eine Holzschnitzerei aus Doreh und Herr Erich Tappe einen Tanzgürtel von den Fidschi-Inseln. Die Sammlung von Photographien wurde durch 50 Blätter mit Aufnahmen von verzierten Rindenzeugen des British Museum vermehrt.

BASTIAN

II. VORGESCHICHTLICHE ALTERTÜMER

PROVINZ BRANDENBURG.

Geschenke. Herr Paul Wendeler in Soldin, welchem die Sammlung bereits viele schöne und interessante Funde verdankt: drei Bronze-Armringe, Steingeräte, eine Handmühle und Thonscherben von Soldin, sowie sechs Thongefäfse von Domhof, Kr. Soldin. Herr Hans von Schierstädt in Trebichow: vier Bruchstücke von Golddraht, Thongefäfse und Beigaben von Trebichow, Kr. Krossen. Herr Hoffriseur Werner hier: eine verzierte Thonschale von Tegel, Kr. Nieder-Barnim. Herr Busse hier: Urnen und Beigaben von Wilmersdorf, Kr. Beeskow-Storkow, sowie kleinere Funde von Rüdnitz, Kr. Ober-Barnim. Herr Lehrer Biens in Wilhelmsbruch: eine Buckelurne, Scherben etc. von Eichberg, Kr. Krossen.

Ankäufe. Zwei Bronze-Hohlcelte von Züllichau. Eine massive Bronze-Armspirale von Krauschow, Kr. Züllichau-Schwiebus. Thongefäfse und Beigaben von Dergischow, Kr. Teltow. Urnen und Beigaben von Balkow, Kr. West-Sternberg, und von Grötsch, Kr. Guben.

Ausgrabung im Auftrage der General-Verwaltung: Ein neolithisches Thongefäfs, eine Feuerstein-Pfeilspitze, ein Mahlstein und Klopfsteine von Hoppenrade, Kr. Ost-Havelland.

PROVINZ WESTPREUSSEN.

Geschenke. Frau Krumrey in Sulitz, Kr. Neustadt: eine Gesichtsurne, zwei Deckelgefäfse und einige Bronzeringe aus einer dort gefundenen Steinkiste.

Ankäufe: Verschiedene kleinere Gegenstände aus Bronze, Eisen, Glas und Email vom Lorenzberge bei Kaldus, Kr. Culm. Slavische Thonscherben und Tierknochen vom Ludwigsdorfer See, Kr. Rosenberg.

PROVINZ POMMERN.

Ankäufe. Slavische Scherben und Steingeräte von Rügen. Slavische Scherben und Knochen von der Jaromarsburg bei Arkona sowie von Belling, Kr. Ückermünde. Ein Beil aus schwarzem Gestein von Belling. Ein Feuersteinbeil von Jatznick, Kr. Ückermünde. Ein Steinhammer von Veddin, Kr. Stolp. Einige Bronze- und Eisensachen von Neue-Strand, Kr. Stolp.

PROVINZ POSEN.

Ankäufe. Urnen und Beigaben von Neudorf und Gorsko, Kr. Wollstein, sowie von Luschwitz, Weine und Wilke, Kr. Fraustadt.

PROVINZ SCHLESIEN.

Geschenk. Herr Hans von Schierstädt in Trebichow: vier Thongefäfse von Prittag, Kr. Grünberg.

Ankäufe. Thongefäfse, darunter drei bemalte Schalen und eine Bronzenadel von dem Gräberfeld bei Göllschau, Kr. Haynau-Goldberg.

PROVINZ SACHSEN.

Geschenke. Herr Landwirt Otto Barthel in Frömmstedt, Kr. Weifsensee: ein daselbst gefundener facettierter Steinhammer. Das Kgl. Eisenbahn-Betriebsamt Berlin-Magdeburg: ein Thongefäfs und Scherben von Möser, Kr. Jerichow II. Herr Ökonom Kreutzer in Laucha, Kr. Querfurt: zwei dort gefundene prismatische Feuersteinmesser. Herr Riem, hier: ein grünlich-schwarzes Steinbeil von Weifsensee, Kr. Weifsensee.

Durch Austausch mit einem Privatsammler erworben: eine runde Steinscheibe mit unvollendetem Bohrloch von Ivenrode, Kr. Neuhaldensleben.

PROVINZ HESSEN-NASSAU.

Geschenke. Die Königliche Eisenbahn-Direktion Frankfurt a. M.: ein Bronze-Armband, Scherben eines Thongefäfses und Knochenstücke von Friedrichsdorf; Thonstücke von Gonzenheim, Bronze-Armringe und Thonscherben von Wehrheim, Obertaunuskreis.

RHEINPROVINZ.

Geschenk. Herr Dr. phil. Sachse, hier: Bruchstück einer Bronzefibel vom Rheingrafenstein bei Kreuznach.

Ausgrabungen des Herrn Lehrer Rademacher in Köln: Thongefäfse und Beigaben von Waxweiler, Kr. Prüm, von Hünxe, Thurn und Dünnwald, Kr. Mühlheim.

Ausgrabungen des Herrn Gymnasialdirektor Dr. Schneider in Duisburg: Thongefäfse aus der Weddau bei Duisburg.

Ankauf. Ein ornamentiertes Bronzegerät (schmalmeifselähnlicher Schaftcelt?) von Mastershausen, Kr. Zell.

PROVINZ WESTFALEN.

Ankauf. Thongefäfse von Habinghorst, Kr. Dortmund.

PROVINZ HANNOVER.

Geschenke. Herr Professor Dames hier: grofser Steinhammer mit Querrinne von Niedersachswerfen, Kr. Ilfeld. Herr Fabrikdirektor Dr. Lüddecke in Nienburg a. W.: Thongefäfse und Scherben von Nienburg a. W. Herr Baurat Kühnert in Lissa (Posen): ein Steinhammer und ein Feuersteinbeil von Oberförsterei Leitstade, Kr. Dannenberg. Herr Lehrer Harms in Ehra, Kr. Isenhagen: ein daselbst gefundenes prismatisches Feuersteinmesser. Herr Lehrer Mente in Rebenstorf, Kr. Lüchow: Photographie vom Gräberfelde von Rebenstorf.

Ankauf. Feuersteinbeil von Westersode, Kr. Neuhaus a. O.

Ausgrabung im Auftrage der General-Verwaltung: Eiserne Schnallen, Münzen und Scherben von Ehra, Kr. Isenhagen.

PROVINZ SCHLESWIG-HOLSTEIN.

Ankäufe. Thongefäfs und Scherben von Möhnsen, Kr. Herzogthum Lauenburg. Zwei Steinhämmer, zehn Feuersteingeräte, zwei Wetzsteine und drei Bronzen von verschiedenen Fundstellen.

THÜRINGEN.

Geschenke. Herr Professor Lehmann-Filhés hier: Steinbeile, Feuersteingeräte

einige Bronzen und Thonscherben von der Alteburg bei Arnstadt. Herr Otto Bahlsen in Arnstadt: Feuersteinsplitter und Thonscherben ebendaher. Herr Dr. Götze hier: Steingeräte und einige kleine Bronzen von verschiedenen Fundstellen.

Ankäufe. Drei Steingeräte von Sonnendorf bei Sulza. Einundzwanzig Steingeräte von Cospeda bei Jena. Ein Bronzecelt, eine Bronzenadel und eine grofse Anzahl Steingeräte von verschiedenen Fundstellen.

ANHALT.

Ankauf. Eine Buckelurne von Buro, Kr. Zerbst.

KÖNIGREICH SACHSEN.

Ankauf. Ein Halsschmuck, bestehend aus drei miteinander verbundenen ornamentierten Bronzeringen von Dresden.

BAYERN.

Ankäufe. Gräberfunde von Zell und Dieteldorf, Oberpfalz. Funde aus Hügel- und Reihengräbern in Oberfranken.

BADEN.

Geschenke. Herr Sanitätsrat Dr. Bartels, hier: eine Pfeilspitze aus Feuerstein, zwei Beile und ein Meifsel aus Stein sowie Reste von Netzen aus Pfahlbauten im Überlinger See.

ÖSTERREICH-UNGARN.

Geschenke. Herr Geheimrat Virchow hier: Scherben von einer Ansiedelung bei Obermais und von den Schanzen auf dem Sinnichkopfe bei Meran, sowie Proben von den Funden aus der Steinzeit-Ansiedelung von Butmir bei Sarajevo.

Ankauf. Zehn Photographien böhmischer Funde.

FRANKREICH.

Geschenke. Herr Bankier Al. Meyer-Cohn, hier: vier sehr schön erhaltene bronzene, zum Teil versilberte und silberplattierte fränkische Gürtelschnallen von Réverien, Dep. Nièvre. École d'anthropologie de Paris durch gütige Übermittelung des Herrn Präsidenten G. de Mortillet zu Paris: fünf buntglasierte, moderne Spinnwirtel aus den Pyrenäen.

SCHWEDEN UND DÄNEMARK.

Ankäufe. Ein bronzener Paalstab, drei Bronzefibeln und zwei silberne Armringe von verschiedenen Fundorten.

TÜRKEI.

Geschenk. Herr Dr. Götze hier: Thon-Idole von Jeni-Schehr, Troas.

VOSS

G. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

I. SAMMLUNG

Neuerwerbungen.

Spiegelrahmen, Holz geschnitzt und vergoldet, Berlin Mitte XVIII Jahrh.
Wasserblase, Holz geschnitzt und zum Teil vergoldet, Deutschland Mitte XVIII Jahrh.
Bronzewappen der Familie Rost, Nürnberg XVI Jahrh. (Sammlung Riedinger in Augsburg).
Zwei Leuchter, Eisen, Spanien XVI Jahrh. (Sammlung Riedinger in Augsburg).
Schlüssel, Eisen geschnitten, spätgotisch.
Bronzemörser, Deutschland 1551.
Zwei Bronzeglocken, Italien XVI Jahrh.
Besteck, Silber und Stein, Deutschland Ende XVI Jahrh. (Sammlung Levy).
Stockkrücke, Gold in vier Farben, Berlin Mitte XVIII Jahrh.
Fayence-Vase mit Lüsterdekor, Persien Ende XV Jahrh.
Porzellan-Vase, blau und Gold, Vincennes Mitte XVIII Jahrh.
Zwei Armleuchter, Porzellan, Fürstenberg Mitte XVIII Jahrh.
Kanne und Jardinière, Meifsen Mitte XVIII Jahrh.
Porzellangruppe, Knabe auf Ziegenbock, Fabrik von Wegeli, Berlin Mitte XVIII Jahrh.

Geschenke.

Herr von Bredow auf Bredow: Kaminbock, Eisen, Deutschland 1579.
Frau von Türkheim in Schloss Mahlberg: Toiletten- und Schreibzeugkasten, Ende XVIII Jahrh.

Herr von Schaubert in Obernigk: Kopf einer Wasserpfeife, Messing, Persien XVIII Jahrh. Messinghaken, orientalische Arbeit.

Frau A. Beer: Decke in Seide gestickt. China.

Frau Clara Schiff: Leinendamastdecke, Deutschland XVIII Jahrh.

Fräulein von Kusserow aus dem Nachlass des Architekten R. Springer: Bronzemörser, Italien XVI Jahr.

Vermächtnis.

Herr R. Springer (siehe oben besonderen Bericht).

Arbeiten neuerer Industrie.

Herr M. FABIAN: Wand für ein Erbbegräbnis, Schmiedeeisen getrieben, Entwurf von Professor SEDER in Strafsburg i. E., Ausführung von M. FABIAN.

Dekorative Entwürfe, ausgestellt im Anschluss an einen Fachabend des Kunstgewerbe-Vereins; ferner Zeichnungen und Entwürfe von JOSEPH SATTLER in Strassburg i. E.

Herr Maler FRITZ STAHL: Lüster-Fayencen eigener Arbeit.

Herr Hauptmann MAY in Augsburg: zwei Füllungen, Einlegearbeit.

LVIII. Sonderausstellung
vom 11.—24. Oktober 1894.

Schülerarbeiten aus der Königlichen Kunstschule und der Unterrichts-Anstalt des Königlichen Kunstgewerbe-Museums.

Heraldische Ausstellung
vom 3. November — 3. Dezember 1894

veranstaltet vom Verein Herold in Berlin aus Anlass seines fünfundzwanzigjährigen Bestehens. Sammlung von Kunstarbeiten auf Wappenkunde bezüglich, aus öffentlichem und Privatbesitz, darunter Kunstgegenstände aus dem Königlichen Krontresor und Silberkammer nebst einer Auswahl zugehöriger Stücke aus den Sammlungen des Museums.

LESSING

II. BIBLIOTHEK

Erworben wurden für die Bibliothek 277 Werke und 947 Einzelblätter, für die Ornamentstich-Sammlung 4 Werke und 523 Blätter.

Des Legates einer Ex-libris-Sammlung durch den verstorbenen Architekten Herrn Rudolph Springer ist oben schon Erwähnung gethan.

JESSEN

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei.

Sechzehnter Jahrgang — No. 3. — 1. Juli 1895

AMTLICHE BERICHTE

AUS DEN

KÖNIGLICHEN

KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH
ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG

I. KÖNIGLICHE MUSEEN

1. JANUAR — 31. MÄRZ 1895

A. SAMMLUNG DER ANTIKEN SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

Als Geschenk des Herrn Dr. Freiherrn Hiller von Gärtringen erhielt die Sammlung der Originalskulpturen drei archaische Inschriften aus Rhodos.

Der Sammlung der Gipsabgüsse wurden aus dem von Seiner Majestät dem Kaiser und König veranstalteten Wettbewerb zur Ergänzung des »weiblichen Kopfes aus Pergamon« überwiesen: die Ergänzungen von Professor R. BEGAS (aufser Wettbewerb), R. FELDERHOFF (Preis von 1000 Mark) und Graf GÖRTZ (ehrenvolle Anerkennung).

Erworben wurden Gipsabgüsse vom Kopf des sogenannten Apollo Piombino im Louvre und von der kleinsten der sogenannten Tänzerinnen aus Herculaneum im Museo nazionale zu Neapel.

Von der illustrierten Beschreibung der Skulpturen aus Pergamon ist der die Gigantomachie behandelnde erste Teil im Druck fertig gestellt und wird in den nächsten Tagen ausgegeben werden können.

KEKULÉ

B. ANTIQUARIUM

Dem Antiquarium sind in diesem Quartal von seiten des Königlichen Ministeriums die Fundstücke zugewiesen worden, welche Dr. M. Ohnefalsch-Richter 1894 auf drei Punkten bei Idalion auf der östlichen Akropolis in dem sogenannten Heiligtum der Kurotrophos und in der Nekropole gemacht hat.

Wir haben die kyprischen Funde in zwei Lokalen untergebracht. Die Masse der kleinen, gleichartigen Gefäfse und Geräte ist in dem Magazin, nach den Fundorten geordnet, niedergelegt. Die hervorragenden Stücke sind im Gange des Treppenhauses, über den das Antiquarium verfügt, mit den früher erworbenen Werken kyprischer Plastik zu einem kleinen Museum vereinigt.

An der den Gang schliefsenden Wand sind die erheblichsten Fundstücke der letzten Ausgrabung angefügt, nämlich zwei ansehnliche Bruchstücke phönikisch-kyprischer Pilasterkapitelle und ein Grabrelief, ebenfalls aus Stein.

Unter den Terrakotten ist eine Statuette, in der wir einen Herakles zu erkennen glauben, von besonderem Interesse. Eine schwarze, gefirnisste Schale mit griechischer Inschrift und eine Thonlampe mit eingeritzter kyprischer Inschrift, die noch nicht sicher gelesen ist, sind unter den Altertümern ausgestellt.

CURTIUS

C. MÜNZKABINET

Die Sammlung erhielt eine Reihe zum Teil wertvoller und wichtiger Geschenke: vom Verein zur Wiederherstellung und Ausschmückung der Marienburg eine reiche Auswahl von Denaren des XI Jahrhunderts aus dem Funde von Mgowo in Westpreufsen, darunter einen Denar des berühmten Herzogs Ernst von Schwaben, des aufrührerischen Stiefsohnes Kaiser Konrads II, geprägt in Zürich, und den von Dr. Menadier zuerst richtig erkannten ältesten Denar von Hammerstein am Rhein mit dem redenden Wappen des Hammers; ferner Geschenke von Herrn Hahlo (Gulden von Sayn-Wittgenstein von 1676) und Herrn Weyl: eine grofse Zahl antiker und neuerer zum Teil überseeischer Münzen.

v. SALLET

D. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

Der ägyptischen Sammlung konnte in diesem Vierteljahr endlich ein lange umworbener Schatz eingereiht werden. Es ist der Porträtkopf eines kahlköpfigen alten Mannes, aus hartem grünen Stein, das beste Beispiel einer eigentümlichen Kunstrichtung der späteren Zeit, die uns eine kleine Anzahl vortrefflicher Porträtköpfe hinterlassen hat. Der Künstler hat mit Liebe und vollem Verständnis die Züge des Gesichts und vor allem mit grofser Wahrheit den Bau des Schädels wiedergegeben. In dem ganzen Werke zeigt sich eine Gröfse der Auffassung und Vollendung der Technik, die es nicht nur zu einem Hauptstück unserer Sammlung, sondern auch zu einem der besten Stücke ägyptischer Porträtkunst überhaupt machen.

Durch gütige Vermittelung des Herrn Dr. Reinhardt konnten wir wiederum eine Reihe wertvoller Stücke erwerben.

Die hervorragendsten sind:

Eine vollständig erhaltene, von Löwen getragene hölzerne Totenbahre aus römischer Zeit, die aber, wie die Inschriften zeigen, die Nachahmung eines älteren Originals ist.

Thönerne Opfertafel in Form eines zweistöckigen Hauses mit Hof. Interessant als eine der wenigen gut erhaltenen Darstellungen eines altägyptischen Privathauses. Aus einem Grabe des mittleren Reichs.

Holzmodell eines Kornspeichers, wie sie dem Toten beigegeben wurden, um ihn mit Nahrung zu versehen. Aus einem Grabe des mittleren Reichs zu Siut.

Kalksteinstele des neuen Reichs. Dargestellt ist der Verstorbene, von vorn gesehen, wie er über eine Brüstung aus dem Grabe herausschaut und zur Sonne betet.

Herr Professor Belger schenkte einen Skarabäus mit ungewöhnlicher Darstellung eines sitzenden Königs.

Herr Professor Furtwängler schenkte ein von Herrn Professor Bracht in Ain Dschiddy am toten Meere gefundenes bemaltes grofses Thongefäfs.

Die Sammlung der Gipse wurde um Abgüsse der Londoner Hamath-Inschriften vermehrt.

Für die Photographiensammlung wurden die wertvollen Aufnahmen von Flinders-Petrie aus seinen Ausgrabungen in Koptos sowie nach Altertümern des Museums von Kairo und der italienischen Sammlungen erworben.

I. V.:
SCHÄFER

E. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

I. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG

INDIEN.

Herr Professor Dr. Joest schenkte Ethnologisches aus Niederländisch Indien, desgl. Herr Ober-Stabsarzt Dr. Beyfufs, Herr H. Schlegel eine Tamil-Handschrift und Herr Grupe Proben von Manilahanf und eine Photographie.

Angekauft wurden Photographien indischer Volkstypen.

CHINA.

Geschenke. Herr Professor Dr. Joest: Ethnographica der Ainu und von Korea; Herr Wegener, hier: eine Lanze.

AFRIKA.

Herr Lieutenant Böhmer schenkte eine sehr wichtige Sammlung aus Ugogo, Herr

G. A. Krause eine Sammlung von Thongefäfsen und Sklavenfesseln aus dem Hinterlande von Togo, Herr R. Visser Photographien aus dem französischen Congo-Gebiet, Herr Freiherr von Uechtritz eine Sammlung von den Owambo und den benachbarten Buschmännern, Herr Rektor Bellardi eine Schnupftabaksdose aus dem Transwaal.

Durch Ankauf wurde erworben eine Sammlung aus dem Nachlasse des Freiherrn von Bülow.

AMERIKA.

Herr Lieutenant zur See Gehlig schenkte eine Anzahl Altertümer (Thongefäfse, Geflechte, Gewebereste u. s. w.), die Ausgrabungen in Ancon in Peru entstammen, Herr Professor Dr. Joest eine Thonschüssel aus Surinam.

OCEANIEN.

Herr Dr. Baessler schenkte eine Reihe von Zinkdrucken nach Photographien aus der Südsee, Herr Colmar Schmidt mehrere Stücke von den Palaos.

Durch Ankauf wurde eine grofse Sammlung von den Shortland-Inseln erworben.

EUROPA.

Erworben wurde ein Ledergürtel aus Tirol.

BASTIAN

II. VORGESCHICHTLICHE ALTERTÜMER

PROVINZ BRANDENBURG.

Geschenke. Herr Hans von Schierstädt in Berlin: Feuersteinspäne von Trebichow, Kr. Krossen. Herr E. Dietrich in Berlin: Eisengerät von Ketzin, Kr. Osthavelland. Herr Karl Kelling in Erkner: einen grofsen Setzkeil aus Stein von Erkner, Kr. Niederbarnim. Herr Pastor Rautenburg in Schönborn bei Luckau: einen einhenkligen Buckelkrug von Friedersdorf, Kr. Luckau. Herr Ziegeleibesitzer Em. Schmidt und Herr Buchhalter C. Schröter in Fernewerder bei Ketzin: zehn Knochengeräte und einen Klopfstein von Fernewerder, Kr. Westhavelland.

Ankäufe. Drei Sendungen von Thongefäfsen nebst kleinen Bronze-Beigaben aus dem Gräberfelde von Balkow, Kr. Weststernberg. Drei Thongefäfse und eiserne Beigaben aus römischer Zeit von Rampitz, Kr. Weststernberg. Steinhacke, Thonscherben und Feuersteinspäne aus der Gegend von Erkner, Kr. Niederbarnim. Eine kleine Sammlung von Thongefäfsen und Beigaben von Garlitz und Buckow, Kr. Westhavelland. Ein grofses Thongefäfs von Dahlwitz, Kr. Niederbarnim.

PROVINZ WESTPREUSSEN.

Geschenke. Herr Gutsbesitzer Dobberstein in Stewnitz: zwei Thongefäfse von Stewnitz, Kr. Flatow. Das Westpreufsische Provinzial-Museum in Danzig: steinzeitliche Thongefäfsscherben u. s. w. von Rutzau, Kr. Neustadt.

PROVINZ POMMERN.

Geschenk. Herr Königlicher Navigationslehrer Budach in Altona: vier gröfsere Feuersteingeräte von Arkona und eine gröfsere Anzahl kleiner Feuersteinwerkzeuge von Sassnitz auf Rügen.

Ankäufe. Zwei Steinhämmer von Belling und ein kleines Feuersteinbeil von Liepe, Kr. Ückermünde.

PROVINZ SCHLESIEN.

Geschenke. Herr Reichs- und Landtags-Abgeordneter von Salisch auf Postel: Thongefäfse aus zwei Gräbern von Postel, Kr. Mielitsch. Das Museum schlesischer Altertümer in Breslau: Thongefäfse aus Dyhernfurth, Kr. Wohlau, und Karlsruh, Kr. Steinau.

PROVINZ SACHSEN.

Geschenk. Herr Dr. Otto Schoetensack in Heidelberg: Feuersteinbeil und Thonscherben mit Tief-Ornamenten aus Steinkammergräbern bei Kläden, Kr. Stendal.

Ankauf. Zwei barbarische Goldmünzen von Thiefsen, Kr. Wittenberg.

PROVINZ HESSEN-NASSAU.

Geschenke. Die Königliche Wasserbau-Inspektion am Rhein und Main in Frankfurt a. M.: zwei Steinhämmer von Höchst im Mainkreis. Der Verein für Nassauische Altertumskunde und Geschichtsforschung in Wiesbaden: Römische Wasserleitungsrohre aus Wiesbaden.

RHEINPROVINZ.

Geschenk. Herr Museumsassistent Koenen in Bonn: eine Terra sigillata-Schale aus augusteischer Zeit, bei Neufs gefunden.

PROVINZ WESTFALEN.

Geschenk. Herr Lehrer Beccard in Lengerich: zwei Steinbeile von Nieder-Lengerich, Kr. Tecklenburg.

PROVINZ HANNOVER.

Ankauf. Ein kleines Bronze-Hängegefäfs von Alten-Ebstorf, Kr. Ülzen.

THÜRINGEN.

Geschenke. Herr Dr. A. Götze in Berlin: eine Sammlung Thüringischer Altertümer aus Stein, Thon u. A. Fräulein A. Irmisch in Stadt-Sulza: einen Steinhammer und ein Steinbeil von Sonnendorf, Amt Apolda.

Ankäufe. Sieben Steinbeile von Sonnendorf, Amt Apolda, und ein kleines Steinbeil von Hirschroda, Amt Dornburg, Sachsen-Weimar. Urne, zerbrochener Steinhammer und Werkzeuge von Knochen aus Herrengosserstädt in Sachsen-Weimar. Drei gröfsere Kollektionen von Steingeräten, ein Thongefäfs, zwei Bronzen a. A. von verschiedenen Fundorten.

ITALIEN.

Geschenk. Herr Geheimer Medizinalrat Professor Dr. Rud. Virchow in Berlin: einen Bronze-Tutulus von Ventimiglia.

SPANIEN.

Ceschenk. Señor Vives, correspondiente de la academia de la Historia, Madrid: einen Thongefäfsscherben mit weifs inkrustierten Ornamenten aus einem Grabe bei Ciempozuelos, prov. de Madrid.

VOSS

F. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

I. SAMMLUNG

Ankäufe

Löwenkopf als Thürgriff, Bronze, Aachen XV Jahrhundert.

Tischleuchter, Bronze, sitzender Pan, Frankreich XVIII Jahrhundert.

Porzellan-Figuren und Gruppen von Frankenthal, Ludwigsburg, Berlin, Sèvres.

Schale aus dunkelgrünem Jade. Indisch. In europäischer Silberfassung des XVII Jahrhunderts.

Geschenke

Frau Oscar Hainauer: zwei Reliefs, Silber getrieben, zu einem Augsburger Kunstschrank gehörig. Arbeiten von WALLBAUM um 1610.

Herren Vollgold & Sohn: zwei Leuchter, Silber plattiert, Ende XVIII Jahrhundert.

Fräulein Heindorf in Stettin: Teller, Porzellan, Berlin. Nadelbüchse und Scheere, Perlmutter.

Herr Dr. Kochenburger: Porzellan-Teller, Frankenthal. Porzellan-Tasse mit Untertasse, desgl.

Herr Brettmann in Weifsenfels: ein Paar Ohrgehänge, Haararbeit mit Goldfassung.

Herr Eduard Schulze: ein Kinderrock und zwei Kindermützen, Deutschland XVIII Jahrhundert.

Leihgaben

Museum schlesischer Altertümer in Breslau: Mittelalterlicher Brokatstoff, XIV Jahrhundert.

Arbeiten neuerer Industrie

Auf Befehl Seiner Majestät des Kaisers und Königs wurde ausgestellt:

Silberne Kanne in gotischer Form. Von Seiner Majestät gestifteter Wanderpreis zur Hebung des Rudersports an den höheren Lehranstalten Berlins. Entwurf von Professor DOEPLER D. J., Ausführung von OTTO ROHLOFF.

Königliche Gewebesammlung in Crefeld: 86 Moderne Stoffe und Leinendecken.

Frau VON WEDEL: zwei gestickte Paukendecken und zwei Kissen, ein Ofenschirm, bemalt und gestickt, eine Bettdecke mit Aufnäharbeit und Stickerei und Borte einer Decke, Stickerei auf Sammet.

Herr Hofgoldschmied SCHAPER: Schmuckgegenstände.

Herr BERGMEIER: Glückwunschadresse von Steglitz zum 80. Geburtstag des Fürsten Bismarck. Entwurf von BERGMEIER, Lederschnitt von BURDA, Schriftblatt von SCHOPPMEYER, Silberbeschläge von SCHAPER.

Vaterländischer Frauen-Verein in Neustadt O./Schl.: drei Knüpfteppiche.

Herr Professor BEHRENDT: Pelikan als Bekrönung für das Brunnenhäuschen im Hofe des Hochschlosses zu Marienburg, Entwurf von Professor BEHRENDT, in Kupfer getrieben von PETERS.

LX. Sonderausstellung
vom 15. Februar bis 31. März 1895

Aufnahmen, Skizzen und Photographien mittelalterlicher Wand- und Glasmalereien.

Den Kern der Ausstellung bildete eine seit längerer Zeit im Königlichen Kupferstichkabinet bewahrte Sammlung von Aufnahmen, darunter zahlreiche Durchzeichnungen in der Gröfse der Originale, vorzugsweise nach rheinischen Monumenten. Betheiligt waren ferner die Bibliothek des Kunstgewerbe-Museums mit über hundert Aufnahme-Zeichnungen sowie die Königliche Kunstakademie mit den in ihrem Besitze befindlichen Original-Aufnahmen und von privater Seite mit Studien und Farbenskizzen: Die Maler FRIEDRICH HUMMEL und JOSEPH RENARD in Kevelaer, zusammen 170 Aufnahmen, OTTO VORLAENDER in Holzminden, ca. 90 Aufnahmen, ERNST SCHNELLE in Osnabrück, über 70 Studien und Skizzen, Professor CARL ANDREÄ in Sinzig a./Rh., Professor ADOLF SCHILL in Düsseldorf, Regierungs-Baumeister JUL. ANDREE in Berlin und Professor EMIL DOEPLER in Berlin.

Die Glasmalerei war durch etwa 50 Farben-Aufnahmen von der Hand des Professors und Ober-Baurats CARL SCHÄFER in Karlsruhe und Bau-Inspektors A. ROSSTEUSCHER-Charlottenburg, vertreten. Eine Ergänzung zu den farbigen Aufnahmen bildet eine Auswahl von 26 mittelst des Messbildverfahrens hergestellter und vom Geheimen Regierungsrat Dr. A. Meydenbauer hergeliehener Lichtbildaufnahmen aus dem Denkmäler-Archive des Kultusministeriums.

Ein gedrucktes Verzeichnis der ausgestellten Aufnahmen ist in der General-Verwaltung der Königlichen Museen herausgegeben.

II. BIBLIOTHEK

Erworben wurden für die Bibliothek 197 Bände und 944 Einzelblätter; für die Ornamentstich-Sammlung 15 Werke und 68 Einzelblätter.

JESSEN

III. UNTERRICHTS-ANSTALT
Schuljahr 1894/95

Das Wintersemester wurde am 4. Oktober 1894 begonnen und am 30. März 1895 geschlossen.

Die Zahl der Schüler betrug:

	Tagesschüler		Abend-schüler	Zu-sammen
	Voll-schüler	Ho-spitanten		
Schüler . . .	116	3	222	341
Schülerinnen	28	5	34	67
Summa . .	144	8	256	408

von denen insgesamt 851 Plätze belegt wurden.

E. EWALD.

II. NATIONAL-GALERIE
1. Oktober 1894—31. März 1895

A. ÖLGEMÄLDE

A. v. WERNER. »Im Etappenquartier vor Paris 1870.«

G. v. CANAL. »Westfälische Mühle.«

CHR. L. BOKELMANN. (†) »Allein.«

B. BILDWERKE

O. LESSING. Porträtbüste des Prof. Ludwig Knaus. Marmor.

R. MAISON. »Augur.« Majolikastatuette.

H. RHEINHOLD. »Am Wege.« Gipsmodell.

C. HANDZEICHNUNGEN UND ÖLSKIZZEN

M. V. SCHWIND. Schlussapotheose aus dem Bilder-Cyklus zur Zauberflöte. Karton.
CHR. L. BOKELMANN. (†) »Strike.« Öl.
DERSELBE. »Haus-Inneres.« Öl.
DERSELBE. »Nordfriesisches Bauernhaus.« Öl.
DERSELBE. »Bauern in der Schenke.« Öl.
DERSELBE. »Auswanderer.« Öl.
FR. KALLMORGEN. »Holländischer Bauer.« Öl.
DERSELBE. »Die Neugierigen.« Öl.
KARL MÜLLER. (†) Dreiundvierzig Blatt, meist Künstlerporträts. Blei und Wasserfarben.
FRIEDR. KRAUS. (†) Achtundvierzig Blatt landschaftliche und figürliche Darstellungen. Öl, Wasserfarben und Blei.
F. GROTEMEYER. Neunzehn Blatt Darstellungen aus dem Cyklus »Unsere Kinder«. Kohle, Kreide und Blei.
Gesamtaufwand 41 950 Mark.

Als Geschenk des Herrn Geheimen Kommerzienrats Krupp-Essen an Seine Majestät den Kaiser und König wurde der National-Galerie das Gemälde »Moritur in deo« von BRUNO PIGLHEIN überwiesen.

Als Vermächtnis des Herrn Rentners Liebermann-Berlin erhielt die Königliche Sammlung das Gemälde »Die Gänserupferinnen« von MAX LIEBERMANN.

Vom 20. Januar bis 10. März 1895 fand im 2. Cornelius-Saale eine Ausstellung des künstlerischen Nachlasses BRUNO PIGLHEIN's statt.

JORDAN

BRESLAU

SCHLESISCHES MUSEUM DER BILDENDEN KÜNSTE

Im vergangenen Etatsjahre wurden folgende Erwerbungen gemacht:

A. SKULPTUREN

CHR. BEHRENS. Sphinx. Bronzegruppe. Geschenk des Herrn Dr. F. Promnitz.

B. GEMÄLDE

W. HAMACHER. Montefino. Ölgemälde.
FR. PRELLER D. Ä. Landschaft mit Diana und Aktäon. Ölgemälde.
GERTRUD STAATS. Frühlingslandschaft. Ölgemälde.
H. THOMA. »Wächter vor dem Liebesgarten.« Ölgemälde.

Infolge Vermächtnisses des verstorbenen Stadtrichters a. D. Julius Friedländer gingen folgende Ölgemälde in den Besitz des Museums über:

O. ACHENBACH. Italienische Landschaft. Aus dem Jahre 1848.
FR. DEFREGGER. »Die Äpfelschälerin.«
J. DUPRÉ. Inneres eines Bauernhauses.
K. GRAEB. Italienische Landschaft.
K. JUTZ. »Hühner und Enten.«
CHR. KRÖNER. Herbstwald mit Hirschen.
GABRIEL MAX. »Venus und Amor.« Diptychon.
ED. MEYERHEIM. »Die Hundefamilie.«
DERSELBE. »Die Katzenfamilie.«
E. J. SCHINDLER. »Regenstimmung.«
E. SCHLEICH D. Ä. Landschaft.
G. SÜS. Hühner.

C. GRAPHISCHES

An Kupferstichen, Radierungen und Lithographien wurden 73 Blatt erworben, darunter solche von BOEHLE, DASIO, FIEDLER, GREINER, KLINGER, KLOTZ, KÜHN, MEYER, THOMA.

D. KUNSTWISSENSCHAFTLICHER APPARAT

An photographischen und anderen Nachbildungen wurden 979 Blatt, an Büchern 272 Bände erworben.

Im vergangenen Sommer vollendete Professor H. PRELL die Fresken der Westwand des oberen Treppenhauses mit den Darstellungen aus der Welt des Christentumes und brachte damit die künstlerische Ausstattung dieses Raumes zum glanzvollen Abschluss.

JANITSCH

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei.

Sechzehnter Jahrgang No. 4. 1. Oktober 1895

AMTLICHE BERICHTE
AUS DEN
KÖNIGLICHEN
KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH
ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG

I. KÖNIGLICHE MUSEEN

1. April — 30. Juni 1895

A. GEMÄLDE-GALERIE

Durch die Erwerbung des »Anslo« von REMBRANDT, der für eine genügende Beleuchtung notwendig Seitenlicht bedarf, war es erforderlich geworden, einen gröfseren Raum für die seit der Umstellung im vorigen Jahre in einem Kabinet vereinigten Gemälde REMBRANDTS herzustellen. Dies ist dadurch geschehen, dass durch Fortnehmen einer Wand zwei Kabinette der Ostseite in eines zusammengezogen sind. Hier haben jetzt sämtliche Gemälde REMBRANDTS, einschliefslich des Anslo, ihren Platz gefunden. Der auf solche Weise für die Aufstellung einer Reihe guter holländischer Gemälde verloren gegangene Raum wird dadurch wieder gewonnen werden, dass ein jetzt zu Direktorialzwecken benutztes kleines Kabinet (nach Herstellung eines neuen Raumes für die Direktion) für die Aufnahme der kleinen Bilder der vlämischen Schule hergerichtet wird. Sämtliche Kabinette der Ostseite werden dann nur Gemälde der holländischen Schule enthalten.

BODE

B. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

BILDWERKE DER CHRISTLICHEN EPOCHE

Aus einem Legat des im vorigen Jahre verstorbenen Architekten Rudolf Springer hierselbst — den im Bericht pro 1. Oktober — 31. Dezember 1894 erwähnten 3000 Mark — wurden für die Abteilung der christlichen Plastik eine Florentiner Cassapanca vom Anfange des XVI Jahrhunderts und eine kleine Florentiner Bronzefigur, nackte liegende Frau — schreibend —, erworben.

Sodann hat die Abteilung der Bronzen eine hervorragende Bereicherung erfahren durch Erwerbung der kleinen aber sehr gewählten Sammlung von Mr. Henry Pfungst in London. Die beiden Hauptstücke derselben sind eine grofse Büste eines Conte del Negro, Privatsekretärs Papst Clemens VII, eine grofs aufgefasste und breit behandelte Arbeit aus der Mitte des Cinquecento, und eine David-Statuette von DONATELLO. Letztere ist ein Vollguss des Wachsmodells und ohne jede Retusche; daher giebt sie die Skizze in voller Frische wieder und zeigt vor der Marmorstatue im Palazzo Martelli, die danach (wohl mit Beihilfe von Schülern) gearbeitet wurde, grofse Vorzüge. (Beide Werke sind in ihrer Art gleich hervorragend.) Aufserdem befindet sich in der Sammlung ein heiliger Hieronymus von BERTOLDO, ein Pferd, das wohl auf ein Modell LEONARDOS zurückgeht, die Statuette des Mark Aurel mit reich orna-

mentiertem Sockel aus der Mitte des XVI Jahrhunderts (ein zweites Exemplar im Bargello), GIOVANNI DI BOLOGNAS Gruppe des Herkules und Nessus, die Gruppe der Tugend, die das Laster überwindet, von CELLINI, von der schon ein anderes abweichendes Exemplar in der Sammlung vorhanden ist (aus der Sammlung Falcke), ein grofser Merkur, angeblich von TACCA, sowie mehrere Tiere.

Die Erwerbung wurde ermöglicht durch ein Allerhöchstes Gnadengeschenk und durch Zuwendungen einiger ungenannter Gönner des Museums.

Aufserdem kamen als Geschenke an die Abteilung: die Holzfigur einer weiblichen Heiligen, aus Hagenau i. E. stammend, der Zeit und Richtung SCHONGAUERS nahestehend, die dem SYRLIN nahestehende Halbfigur des Propheten David in ihrer feinen ursprünglichen Fassung, ein Geschenk des Hofantiquars Julius Böhler in München, ein in seiner alten Bemalung trefflich erhaltenes Madonnenrelief von JACOPO SANSOVINO; endlich eine der sogenannten »Alsengemmen«, ein besonders grofses figurenreiches intaglio mit der Darstellung der Anbetung der Könige.

BODE

C. ANTIQUARIUM

Erwerbungen

A. Vasen.

Caeretaner Hydria, schwarzfigurig.

Rotfiguriger Aryballos mit weiter Mündung. (Dionysos mit Satyr und Maenade).

B. Terrakotten.

Weibliche Gewandfigur, aus Kleinasien.

Göttin mit Fackel, aus Kleinasien.

Liegender Silen, aus Böotien.

Geflügelte schwebende Figur, aus Ägypten.

C. Bronzen.

Griechischer Spiegel mit gravierter Darstellung einer Liebesscene.

Griechischer Klappspiegel mit gravierter Darstellung von drei weiblichen Figuren ΟΙΝΑ ΤΡΙΕΤΗΡΙΣ ΦΑΛΛΩΔΙΑ und mit Reliefdarstellung auf dem Deckel.

Etruskischer Spiegel von schöner blaugrüner Färbung, mit gravierter Darstellung.

Striegel mit Vogelkopf am Griff, aus Theben.

Gerätfufs, aus Ägypten.

Henkelansatz, aus Ägypten.

Ionisches Kapitell, aus Ägypten.

D. Aus Gold.

Ohrgehänge (weibliche Figur mit emporspringendem Löwen), aus Griechenland.

Ein Paar Ohrringe in Taubenform, aus Griechenland.

Ein Paar Ohrringe mit Köpfen, aus Griechenland.

Ein Anhängsel und ein Plättchen, aus Griechenland.

Ein silberner Fingerring mit Relief einer Sirene, aus Griechenland.

E. Verschiedenes.

Glaspaste, Zweigespann mit weiblicher Figur.

Drei kleine Glasgefäfse.

Ein Glasgefäfs, blau gelb weifs gestreift, mit Doppelhenkel.

Drei Fragmente von Wandmalereien, aus Rom.

Eine kleine Herme von Alabaster, aus Ägypten.

Ein bärtiger bekränzter Porträtkopf von Kalkstein, aus Ägypten.

Ein unbärtiger Porträtkopf, bemalt, aus Ägypten.

Sieben hölzerne Halbsäulen mit Farbenresten an den korinthischen Kapitellen, von einem Sarkophag, aus Ägypten.

Geschenke

Von Dr. Hiller von Gärtringen: Thonplatte mit Reliefdarstellung eines Mannes, aus Kreta. Idol aus Rhodos.

CURTIUS

D. MÜNZKABINET

Die Sammlung hat 884 Stück erworben: 20 Gold, 715 Silber, 103 Kupfer, 1 Stück Papiergeld, ein goldenes, münzartiges Schmuckstück, 1 Steinmodell einer Medaille, 33 Siegelstempel. Besonders wichtig sind: zwei Kupfermünzen von Kerkinitis in der Krim, eine davon mit der Namensform Karkinitis und stehender Nike, Rückseite: Löwe einen Stier tötend, ein von russischen Gelehrten in neuester Zeit bekannt gemachtes wichtiges Unicum; ferner die nur in sehr wenigen Exemplaren vor kurzem in Ägypten gefundene Münze der Kaiserin Titiana, Gemahlin des Pertinax, nur durch ihre seltenen Prägungen in Alexandria, vor den neuen Funden nur in zwei Exemplaren bekannt; Goldmünzen des Clodius Albinus und des Uranius Antoninus. Merkwürdig ist ein aus merovingischer Zeit stammendes, in Köln gefundenes münzenähnliches Schmuckstück. Unter den sehr zahlreichen wertvollen Mittelaltermünzen verdienen Erwähnung ein Denar des Grafen Udo von Stade (um 1100), drei Brakteaten des Bischofs Dietrich von Merseburg, grofses Goldstück des Grafen Dietrich von Loos, Goldgulden des Johann von Isenburg, geprägt in Büdingen und andere wichtige rheinische mittelalterliche Goldgulden und Turnosen.

Ferner eine schöne Reihe mittelalterlicher Siegelstempel, dabei zwei ausgezeichnete silberne Stempel von Andernach (XIII Jahrhundert) und Elten (XIV Jahrhundert), ein dem XII Jahrhundert angehörendes, aufserordentlich schönes, in Knochen geschnittenes Siegel der Kirche Notre Dame in Senlis mit thronender, gekrönter Maria, kupferne Siegelstempel von Lippstadt und zwei von Goslar, einer derselben wohl noch aus dem XII Jahrhundert; ferner einen sehr schönen Stempel der Pisanischen Dynasten von Sardinien aus der Familie des aus Dantes berühmter Schilderung seines Todes bekannten Ugolino.

Eine ganz hervorragend schöne Erwerbung endlich ist das Steinmodell der vortrefflichen Nürnberger Medaille auf Hieronymus Holzschuer, ein würdiges Gegenstück zu Dürers herrlichem Bilde in unserer Gemäldegalerie.

Geschenke erhielt die Sammlung vom Senat der Stadt Hamburg, Herrn Geheimen Regierungsrat Dr. Bode, Herrn Dr. Dressel (eine Reihe schöner Kupfermünzen Konstantins des Grofsen und seiner Familie, aus dem grofsen Funde von Köln), Herrn Regierungsrat Friedensburg (Mittelaltermünzen, darunter ein schöner Denar von Calcar in Cleve aus dem XIII Jahrhundert), Herrn Oberlehrer Dr. Kirmis, Herrn Geheimen Ober-Regierungsrat Dr. Renvers (38 Kupfermünzen Konstantins des Grofsen und seiner Familie aus dem Funde von Köln), Herrn Vice-Admiral z. D. Strauch und Herrn A. Weyl.

V. SALLET

E. KUPFERSTICHKABINET

Von den im verflossenen Vierteljahr gemachten Erwerbungen sind die folgenden hervorzuheben:

A. KUPFERSTICHE

Meister mit dem Zeichen MZ (MARTIN ZASINGER). Die Frau mit der Eule. B. 21.

ALBRECHT ALTDORFER. Madonna. B. 15.

BARTHEL BEHAM. Lucretia. B. 14.

DERSELBE. Kampf nackter Männer. B. 18.

HANS SEBALD BEHAM. Adam und Eva. B. 1 und 2.

DERSELBE. Der hl. Hieronymus. B. 63.

DERSELBE. Das Urteil des Paris. B. 89.

GEORG PENCZ. Lucretia. B. 78.

DERSELBE. Horatius Cocles. B. 80.

JAKOB BINCK. Der hl. Hieronymus. B. 54.

HEINRICH ALDEGREVER. Tanzende Kinder. B. 252.

J. PICHLER nach RUBENS. Die Grablegung Christi. Schabkunstblatt in Farben gedruckt.

Unbekannt, deutsche Schule XVIII Jahrhundert. Carl August Struensee. Farbendruck (nach CUNNINGHAM).

JOHANN GOTTLIEB GLUME. 8 Blatt Kinderstudien.

LUCAS VAN LEYDEN. Die Bekehrung Pauli. B. 107.

REMBRANDT VAN RHIJN. Bildnis des Uytenbogaert. B. 279. Rov. V.

JAN JORIS VAN VLIET. Loth und seine Töchter. B. 1 II.

DERSELBE. Christus und die Samariterin. B. 11.

ADRIAAN VAN OSTADE. Der stehende Bettler im Mantel. F. 22 I.

DERSELBE. Die Sängerin. F. 30 I.
WALLERANT VAILLANT. Junger Mann mit Barett. W. 20 I.
J. M. MOREAU. »Les Précautions.« Verkleinerte Wiederholung der »Suite pour servir à l'histoire des moeurs etc.«
ANGELO FALCONE. Grabmal eines jungen Dichters. B. 13. Ätzdruck.
BERNARDO BELOTTO. »Le Turc genereux.« M. 23.
FRANCESCO BARTOLOZZI. Frühling und Herbst, vor aller Schrift.
DERSELBE, nach H. HONE. Elisabeth Countess of Lanesborough.
DERSELBE. Charlotte Lenox, vor aller Schrift.
DERSELBE. Jane Countess of Harrington.
W. NUTTER, nach C. G. STUART. Georg Washington. Farbendruck.
LOUIS MARIN. »The Pleasures of Education.« Farbendruck.
DERSELBE. »The Charmes of the Morning.« Farbendruck.
ANTHONY CARDON nach R. WESTALL. »The Last Request.« Farbendruck.
JOHN FABER nach F. HUDSON. Miss Hudson.
RICHARD PURCELL. Miss Crowther als Schäferin.
J. R. SMITH nach REYNOLDS. Der Herzog von Devonshire. S. 55 I.
THOMAS WATSON nach REYNOLDS. John Paterson. S. 29 I.
JAMES WATSON nach REYNOLDS. Lady Molyneux. S. 102 I.
WILLIAM WARD. Der Marktmorgen.
Eine gröfsere Sammlung (369 Blatt) von Radierungen italienischer Meister des XVI bis XVIII Jahrhunderts, die diese Abteilung der Sammlung in sehr erwünschter Weise vervollständigt.

B. HOLZSCHNITTE

Deutsche Schule XV Jahrhundert. Der hl. Augustinus. Unbeschrieben.
ALBRECHT DÜRER. Herkules. B. 127.
DERSELBE. Das Männerbad. B. 128.
LUCAS CRANACH. Der hl. Hieronymus. B. 63.
Deutsche Schule XVI Jahrhundert. (HANS BALDUNG GRIEN zugeschrieben.) Eine Eule auf einem Totenschädel sitzend. Meyers Künstlerlexikon II, pag. 636, Nr. 5.
Desgleichen. Adam und Eva im Paradies.
HANS BURGKMAIR. 2 Kriegswagen aus dem Triumphzug. B. 81.
HANS SPRINGINKLEE. Der hl. Sebald. Unbeschrieben.
URS GRAF. Bischöfliches Wappen zwischen den Aposteln Petrus und Paulus. 1518. Unbeschrieben.
MARTEN VAN HEEMSKERCK. Geschichte des Tobias. Nagler Monogrammisten IV, Nr. 1862.
Italienische Schule XVI Jahrhundert. Tantalus unter einem Baume liegend. Clair-obscur. B. XII. VII. Nr. 28.
DOMENICO CAMPAGNOLA. Der Bethlehemitische Kindermord. B. 1.
DERSELBE. Landschaft. B. 4.

C. LITHOGRAPHIE

A. MOUILLERON. Die Nachtwache nach dem Gemälde von REMBRANDT.

D. BÜCHER MIT KUPFERSTICHEN

DE LA BORDE. Choix de Chansons ornées d'estampes par J. M. MOREAU. Paris 1773.
DORAT. Fables Nouvelles. La Haye 1773.
DE ROSSET. L'Agriculture. Paris 1774.
J. J. ROUSSEAU. Emile ou de l'éducation. Londres 1781.
MDE. DE GRAFIGNY. Lettres d'une Péruvienne. Paris 1797. Mit Kupferstichen vor und mit der Schrift.
J. M. MOREAU. Estampes destinées a orner les éditions de M. VOLTAIRE Paris o. J.
Kupferstiche zu den Werken J. J. ROUSSEAUS. Sammelband ohne Titel.
Receuil de cent vingt Sujets . . . dont les dessins originaux font partie de la collection du Sr. Basan à Paris.

E. BÜCHER MIT HOLZSCHNITTEN

Deche di Tito Livio vulgare historiate. Venezia 1493.
VORAGINE, JACOBO DE. Legendario de sancti vulgar storiado. Venezia 1499.

F. ZEICHNUNGEN

ROELANDT SAVERY. Tannenwald. Zeichnung in schwarzer und roter Kreide, leicht aquarelliert. 307/345 cm.
JOHANNES ROTENHAMMER. Allegorische Darstellung. Aquarellierte Federzeichnung. 361/435 cm.
ANTHONY WATERLOO. Wassermühlen. Tuschzeichnung. 395/559 cm.

GERARD VAN BATTEM. Musizierende Gesellschaft im Freien. Deckfarbenmalerei. 255/401 cm.

JAN KOBELL. Liegender Hund. Rötelzeichnung. 125/179 cm.

DERSELBE. Schlafendes Mädchen. Rötelzeichnung. 194/215 cm.

Italienische Schule XV Jahrhundert. Die Anbetung der Hirten. Federzeichnung auf Pergament. 104/95 cm.

LIPPMANN

F. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

Von den durch das hiesige Orientkomitee in Sendjirli gemachten Funden, über die in den früheren Berichten Näheres mitgeteilt ist, sind wieder mehrere Stücke in den definitiven Besitz der Königlichen Museen übergegangen.

Unter den Erwerbungen ägyptischer Altertümer sind zunächst zwei Geschenke mit Dank hervorzuheben. Herr Dr. Wildt in Kairo überwies die Kalksteinfigur des Maurers (?) Hotep-en-sobk, eine gute Arbeit des mittleren Reiches.

Herr Dr. Karl Schmidt, Stipendiat des Archäologischen Institutes, der auch mehrere interessante Stücke für uns erwarb, schenkte uns eine Reihe kleiner Altertümer aus Gräbern des mittleren und neuen Reiches, die im letzten Jahre geöffnet worden sind.

Von den ziemlich zahlreichen Ankäufen verdanken wir die Mehrzahl wieder den Bemühungen des Herrn Dr. Reinhardt in Kairo.

Es seien hervorgehoben:

Doppelstatue eines Ehepaares, h. 65 cm, Kalkstein mit wohl erhaltenen Farben — altes Reich.

Teil eines Grabreliefs, etwa aus dem Anfang der 18. Dynastie: landende Flussschiffe, die mit Rindern beladen sind.

Denkstein einer Familie priesterlicher Künstler aus ptolemäischer Zeit; stilistisch interessant.

Vier Stühle, etwa aus dem Anfang des neuen Reiches, zum Teil modern ergänzt. Dabei hervorzuheben ein Feldstuhl mit Elfenbeineinlagen, dessen Beine die Hälse fressender Gänse nachahmen.

Modell eines Soldaten-Schildes aus dem neuerdings in Siut gefundenen Grabe des mittleren Reiches, das die hölzernen Figuren der marschierenden Truppen ergeben hat.

Bronzefigur des asiatischen Gottes Rescheph, der im neuen Reiche in Ägypten verehrt wurde. Mangelhaft erhalten, aber wichtig als erste bekannte Bronzefigur dieses seltenen Gottes.

Eine Glasflasche etwa der 18. Dynastie, dunkelblau mit gelbem Rand.

Salblöffel in grünem Stein mit der Aufschrift: »ich gebe Myrrhen«.

Verschiedene Toilettengeräte aus einem Grabe älterer Zeit, dabei ein vollständiges Rasiermesser.

Mumienschmuck in Fayence (Figuren von Totengöttern u. s. w.) etwa der 22. Dynastie.

Sistrum saïtischer Zeit aus grüner Fayence, vollständig.

Zwei Gipsköpfe von den griechischen Mumien aus Kum-mer in Mittelägypten; dabei der eines ägyptischen Priesters mit geschorenem Haar und Bart.

Bruchstücke hieratischer Papyrus ptolemäischer Zeit, die u. a. Rituale für den Tempeldienst enthielten.

Demotischer gröfserer Totenpapyrus.

Ein Fund koptischer Papyrus etwa des VIII Jahrhunderts n. Chr., Zauberbücher eines Magiers und ein Geheimmittel zum Purpurfärben.

ERMAN

G. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

I. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG

In der indischen Abteilung wurde Dr. Noetlings wertvolle Altertümer-Sammlung aus Pagan vermehrt durch dreiundfünfzig Glasuren von der Mingalasedipaya in Pagan; aufserdem wurde geschenkt eine birmanische Drehbank.

Geschenke: von Herrn Professor Dr. Selenka in Erlangen eine weibliche Holzfigur von Borneo und von Herrn H. Helgenberger ein Dolch und eine Maultrommel, Philippinen.

Gekauft wurde ein aus Java stammendes altsinhalesisches Elfenbeingefäfs.

Von dem Reisenden Herrn Vanghan Stevens, Malâka ist eine umfangreiche Sammlung von den Orang Tummeor und Orang Djâkum eingegangen.

In China wurde (infolge eingeleiteter Korrespondenz) durch gütige Vermittelung des

Herrn Dr. Franke in Schanghai (jetzt in Peking) eine grofse Sammlung chinesischer Götterfiguren erworben.

Aus Japan von Herrn K. Tamai: 39 Blatt ältere Buntdruckbilder sowie 3 Hefte Buntdruckbilder, unter dem Titel Nissin sen-sō e-maki, Illustrationen aus dem japanisch-chinesischen Kriege; von der Firma Rex & Co: 5 Bl. Buntdruckbilder.

Geschenke: Herr Professor Lange vom Seminar für orient. Sprachen hierselbst übersendet ein japanisches Kamishimo als Geschenk, mit der Bitte, dass der verstorbene Leibarzt des Thronerben von Japan, Herr Dr. Harada als Geber genannt werde.

Herr Helgenberger: 2 kleine Buddhafiguren in Schreinen sowie eine kleine Metallpfeife.

Herr Geheimer Regierungsrat, Professor Bastian: 2 Kriegsbilderbogen.

Herr Professor Grube: 8 Kriegsbilderbogen.

Kamtschatka: ein mit Perlen bestickter Pelz (Frau Luther in Stettin).

EUROPA.

Erworben: eine Steinschleuder von Herrn Wagner, München.

Geschenkt: Pinzette mit Ohrlöffel, von der Anthropologischen Gesellschaft.

NORD-AFRIKA.

Herr Dr. Jannasch schenkte eine Handmühle von der Mündung des Wadi Draa.

OST-AFRIKA.

Herr Graf Goetzen schenkte eine Anzahl ausgewählter Stücke von seiner Durchquerung Afrikas.

Der frühere Kaiserl. Dragoman beim Gouvernement in Sansibar, Herr Dr. Neuhaus, schenkte sehr erwünschte grofse Modelle von Daus und anderen Fahrzeugen an der Sswahîli-Küste.

Der Kaiserl. Gouverneur von Deutsch-Ostafrika, Herr Major Dr. von Wissmann, schenkte einen sehr merkwürdigen eisernen Stuhl der Wawemba und einen Halsschmuck der Konde.

Herr Pr. Ltnt. Werther schenkte einen Fellschurz aus Ukerewe.

Durch Ankauf wurden einzelne auserwählte Stücke von der ostafrikanischen Seenregion erworben und eine gröfsere Reihe von Amuletten aus Madagaskar.

WEST-AFRIKA.

Aus Togo gingen umfangreiche und auch wissenschaftlich höchst bedeutende Sammlungen ein, die dem Kaiserlichen Stationsleiter von Misa-Höhe, Herrn Baumann, zu danken sind.

Aus Kamerun schenkte Herr Reg.-Arzt Dr. Plehn eine Reihe von sehr erwünschten Gegenständen, darunter eine Signaltrommel von ungewöhnlicher Gröfse.

Als Ergänzung früherer sehr umfangreicher Zuwendungen schenkte Herr Dr. Zintgraff abermals eine gröfsere Zahl ausgezeichneter Stücke, meist aus dem Gebiete der Bali im Hinterlande von Kamerun.

Ein Trinkhorn (der Baluba) von besonderer Schönheit mit reichen erhaben geschnittenen Verzierungen, schenkte der Kaiserl. Gouverneur von Deutsch-Ostafrika, Herr Major Dr. von Wissmann.

Einige sehr erwünschte Stücke von den Fan schenkte der Privatgelehrte Herr Oelert. Andere wurden durch Kauf erworben.

SÜD-AFRIKA.

Herr Lieutenant a. D. Hermann Möschke schenkte einen durch besondere Schönheit ausgezeichneten Kopfschmuck aus Straufsenfedern eines Matabele-Häuptlings.

OCEANIEN.

Herr Baron von Mueller schenkte einen Halsschmuck mit Schnecken von Niné.

Herr Helgenberger schenkte eine Anzahl wertvoller Stücke aus Mikronesien.

Durch Ankauf wurden weitere Stücke von dort und aus Polynesien erworben.

Der frühere Reg.-Arzt in Jaluit, Herr Dr. Steinbach, schenkte eine gröfsere Sammlung sehr wichtiger Stücke, die meist von der Marshall-Gruppe stammen und besonders auch durch die sie begleitenden sehr genauen Angaben von höchstem Werte sind.

Herr Richard Parkinson schenkte eine gröfsere Anzahl von Photographien aus West-Melanesien, die meist als Vorlagen zu seinem mit Herrn Hofrat Dr. A. B. Meyer herausgegebenen »Album von Papua-Typen« gedient haben.

Durch Ankauf wurden fünfzig Photographien älterer polynesischer Rindenzeuge erworben.

Schädelsammlung

Diese wurde durch zwei Guanchen-Schädel vermehrt, die Herr Generalkonsul Hahn-Echenagucia, und durch achtzehn Guanchen-Schädel, die Herr Dr. Hans Meyer geschenkt hat.

Die amerikanische Abteilung erhielt als Geschenke von Herrn Erwin P. Dieseldorff, übermittelt durch Herrn Dr. Schellhas, eine Anzahl schöner Thonsachen, den Ausgrabungen des Herrn Dieseldorff in Chajcar bei Coban entstammend.

Von Herrn Dr. Sapper Altertümer und moderne Gegenstände aus Guatemala und Chiapas.

Von Herrn Dr. Gaffron in Lima, übermittelt durch Herrn Moritz Enax, eine altperuanische Knotenschnur.

Von Herrn Strebel in Hamburg Skelettteile aus altindianischen Begräbnishöhlen im Staate Coahuila.

Die archäologisch reichen Sammlungen des Reisenden Herrn Dr. Uhle, der (mit Unterstützung des Ethnologischen Hilfskomitees) im Interesse des Mus. f. Völkerkunde anfangs in den La Plata-Ländern und dann auf der bolivianischen Hochebene thätig war, haben sich wieder in umfänglicher Weise vermehrt und stellen bedeutsamste Resultate in Aussicht auf Grund der eingehenden Sachkenntnis, mit welcher sie beschafft sind.

Durch Tausch mit Herrn Professor Schneider in Dresden wurden Schnitzereien aus dem Franziskaner-Kloster von Cajamara erworben.

BASTIAN

II. VORGESCHICHTLICHE ALTERTÜMER

PROVINZ BRANDENBURG.

Geschenke. Herr Kaufmann A. Goulbier in Berlin: Feuerstein-Geräte von Schmöckwitz, Kr. Teltow. Herr Gutsbesitzer Grieben auf Seebeck: einen ornamentierten wendischen Thongefäfs-Deckel von Seebeck, Kr. Ruppin. Herr Dr. med. Rohrschneider in Ketzin: einen Pfriemen aus Hirschgeweih von Ketzin, Kr. Osthavelland. Herr Rentmeister Regling in Rühstädt: einen eisernen Gürtelhaken, Thonscherben und Schlacken von Rühstädt, Kr. Westpriegnitz. Herr Tiefbau-Unternehmer Becker in Spandau: zwei Knochenharpunen von Fernewerder, Kr. Westhavelland. Herr E. Dietrich in Berlin: den Bodenstein einer sog. Wendenmühle von Ketzin, Kr. Osthavelland. Herr Busse in Berlin: einen Hohlmeifsel aus Feuerstein von Liepnitzwerder, Kr. Niederbarnim; einen Steinhammer von Wilmersdorf, Kr. Beeskow-Storkow; wendische Scherben, Wetzsteine und Knochen von Körzien, Kr. Zauch-Belzig. Herr Inspektor Gericke in Rühstädt: eine Urne mit Deckel von Rühstädt, Kr. Westpriegnitz. Herr Prediger Handtmann in Seedorf: Thongefäfse und Beigaben von verschiedenen Fundstellen. Herr Sammlungs-Aufseher Kuhne in Berlin: eine eiserne Lanzenspitze von Gransee, Kr. Ruppin. Herr Prof. Dr. Jentsch in Guben: Fundstücke von Niemitzsch, Reichersdorf und Stargardt, Kr. Guben, und von Friedersdorf, Kr. Sorau. Herr Prediger Rupnow in Schenkendorf: ein ornamentiertes Thongefäfs von Schenkendorf und eine Thonschale von Schlagsdorf, Kr. Guben. Herr Hilfsarbeiter Brunner in Berlin: Vorslavische und slavische Thonscherben, Feuersteingeräte etc. von Summt, Kr. Niederbarnim. Herr Ortsschulze Brumme auf Pötzschkes in Niemitzsch: einen eisernen Stachelsporn, zwei Gefäfsböden und Eberzähne vom heiligen Land bei Niemitzsch, Kr. Guben. Herr Zahnkünstler Höner in Berlin: mehrere Thongefäfse von Paplitz, Kr. Jüterbog-Luckenwalde.

Ankäufe. Eine grofse Sammlung vorgeschichtlicher Altertümer aus der Umgegend von Brandenburg a. d. Havel. Thongefäfse und Beigaben aus Gräberfeldern bei Chöne, Kr. Guben, und Balkow, Kr. West-Sternberg. Ein Feuersteinbeil von Golssen, Kr. Luckau.

Ausgrabungen im Auftrage der General-Verwaltung: Klopfsteine, Thonscherben und Knochensplitter von Ketzin, Kr. Osthavelland, und Fernewerder, Kr. Westhavelland. Vorslavische und slavische Funde von Niemitzsch, Kr. Guben.

Bei einer Exkursion gesammelt: Feuerstein-Geräte und Thonscherben von den Wehlocker Bergen bei Wernsdorf, Kr. Beeskow-Storkow.

PROVINZ WESTPREUSSEN.

Ankauf. Steingeräte von verschiedenen Fundorten.

PROVINZ POMMERN.

Geschenke. Herr H. von Schierstädt in Frankfurt a. O.: fünf schöne Gesichtsurnen und einen Bronzering von Schwartow, Kr. Lauenburg.

Ankauf. Zwei Stücke aus einem Hacksilberfunde von Thurow, Kr. Greifswald.

PROVINZ POSEN.

Geschenke. Herr Oberlehrer Dr. Legowski in Wongrowitz: Thongefäfse von Stempuchowo, Kr. Wongrowitz, sowie zwei Photographien von solchen. Herr Manske, Kanonier bei der Leibbatterie, Moabit: Spinnwirtel von Behle, Kr. Czarnikau. Die Kgl. Eisenbahndirektion Berlin: Thongefäfse von Trebisch, Kr. Schwerin a. Warthe.

PROVINZ SCHLESIEN.

Ankauf. Bronzecelt von Lauterseiffen, Kr. Löwenberg.

Ausgrabung im Auftrage der General-Verwaltung: Thongefäfse und Beigaben von Tschammer-Ellguth, Kr. Grofs-Strehlitz.

PROVINZ SACHSEN.

Geschenke. Herr Dr. Schmerbitz in Freyburg a. U.: Neolithische Thongefäfse und Scherben, Steingeräte und Knochen, Fragment eines Bronzeceltes von Freyburg, Kr. Querfurt. Herr Kantor Viering in Emden: eine grofse Steinhacke von Alvensleben, Kr. Neuhaldensleben. Herr Superintendent Müller in Kalbe a. M.: ein neolithisches Thongefäfs von Jeetze und eine Knochenspitze von Kalbe a. M., Kr. Salzwedel.

PROVINZ HANNOVER.

Geschenk. Herr Prediger Handtmann in Seedorf: Thongefäfse und Beigaben von verschiedenen Fundstellen.

PROVINZ SCHLESWIG-HOLSTEIN.

Geschenk. Herr Geh. Regierungsrat Dr. Schwartz in Berlin: ein ornamentiertes Bronze-Armband aus Schleswig.

Ankauf. Steingeräte von verschiedenen Fundstellen, ein Bronze-Armring und Fingerring von Sonderburg.

RHEINPROVINZ.

Geschenke. Herr Bankier A. Meyer Cohn in Berlin: römische Glasgefäfse von Königswinter, Kr. Sieg, sowie von Köln. Herr Dr. R. Hirsch in Berlin: kleinere römische Funde von Köln.

Ankäufe. Eine gröfsere Anzahl Bronzen, ein Silberlöffel, Perlenketten und einige Thongefäfse von verschiedenen Fundstellen. Eine römische Lampe von Kreuznach. Fränkische Grabfunde von Gondorf und Kreuznach. Thongefäfse von Lützellinden, Kr. Wetzlar.

Ausgrabung im Auftrage der General-Verwaltung: Thongefäfse und Scherben von Pfalzdorf und Uedem, Kr. Kleve, und Ravensberg, Kr. Siegburg.

KÖNIGREICH SACHSEN.

Geschenk. Herr Lehrer Ohms in Nünchritz: Thongefäfse und Beigaben von Nünchritz, Radewitz und Röderau.

Ankäufe. Thongefäfse und Beigaben ebendaher.

KÖNIGREICH BAYERN.

Ankäufe. Ein Schwert und zwei Celte aus Bronze von verschiedenen Fundstellen.

GROSSHERZOGTUM BADEN.

Geschenk. Herr Bankier A. Meyer Cohn in Berlin: Pfahlbaufunde von Maurach, Kr. Konstanz.

Ankäufe. Pfahlbaufunde von Bodman am Bodensee.

THÜRINGEN.

Ankäufe. Drei fränkische Grabfunde von Weimar. Steingeräte, einige Bronzen und Thongefäfse von verschiedenen Fundstellen.

GROSSHERZOGTUM HESSEN.

Geschenk. Herr Bankier A. Meyer Cohn in Berlin: Bronzen von Mainz, Nackenheim und Bodenheim.

Ankäufe. Ein Bronze-Halsring und drei Steinhämmer von Mainz, ein Bronzecelt von Herlisheim.

ELSASS-LOTHRINGEN.

Geschenk. Herr Bankier A. Meyer Cohn in Berlin: einen Bronzecelt von Metz und eine Zierscheibe von Herbsheim.

Ankäufe. Bronzen und Steingeräte von verschiedenen Fundstellen, zwei Gläser von Strafsburg.

ÖSTERREICH-UNGARN.

Geschenke. Prinz Ernst zu Windischgrätz in Wien: Nachbildung eines getriebenen Gürtelbleches aus Bronze von Watsch. Frl. S. von Torma in Broos: Abbildungen von Thongeräten von Tordos bei Broos.

Ankäufe. Ein Bronze-Halsring von Carnuntum und eine Kupferaxt von Budapest.

SCHWEIZ.

Geschenk. Herr Bankier A. Meyer Cohn in Berlin: ein Kupferbeil von Concise.

Ankäufe. Messer, Beil und Dose aus Bronze von Zürich. Geräte aus Feuerstein und Knochen vom Schweizersbild bei Schaffhausen.

FRANKREICH.

Geschenk. Herr Bankier A. Meyer Cohn in Berlin: paläolithische Feuersteingeräte, ein Kupferbeil, zwei Bronzeringe und ein römisches Glasgefäfs von verschiedenen Orten.

Ankäufe. Mehrere gröfsere Sammlungen, darunter eine Partie aus der Kollektion Baudot.

GROSSHERZOGTUM LUXEMBURG.

Ankauf. Ein Bronzecelt von Luxemburg und ein Bronze-Armring von Vianden.

SPANIEN.

Geschenk. Die Academia de la historia in Madrid: die Hälfte einer Thonschale mit inkrustierten Ornamenten von Ciempozuelos bei Madrid.

DÄNEMARK.

Geschenk. Herr C. Künne in Charlottenburg: die verkleinerte Nachbildung eines Runensteines von Brogaard auf Bornholm.

ENGLAND.

Ankauf. Ein Bronzecelt.

VOSS

H. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

I. SAMMLUNG

Neuerwerbungen

SCHRANK, Nussholz, geschnitzt. Nordfrankreich um 1580.

KOMMODE, Eichenholz, in Lackfarben bemalt mit Bronzebeschlag. Frankreich, Mitte XVIII Jahrh.

SPINETT, auf Goldgrund bemalt mit reichgeschnitztem und vergoldetem Gestell. Frankreich 1705.

2 PANNEAUX, Holz geschnitzt und vergoldet. Frankreich um 1710.

KONSOLTISCH, Holz geschnitzt. Frankreich, 2. Hälfte XVIII Jahrh.

KANNE UND SCHÜSSEL, Silber vergoldet. Paris um 1763.

UHR, Bronze gegossen zum Teil vergoldet. Frankreich um 1780.

ZINNFIGUR, Sirene mit Muschel, Teil eines Tafelaufsatzes, modelliert von LARCHE, Paris 1895.

ZANGE, Eisen geschnitten. Italien, XVI Jahrh.

PORZELLANKÄNNCHEN, farbig bemalt und vergoldet. Sèvres um 1760.

TAFELAUFSATZ, Porzellan, farbig bemalt und vergoldet. Wien, Mitte XVIII Jahrh.

PORZELLANBECKEN, farbig bemalt und vergoldet. Frankenthal, 2. Hälfte XVIII Jahrh.

FAYENCEKANNE, bunt bemalt. Rouen 1758.

FAYENCEVASE, blau bemalt. Moustiers, 1. Hälfte XVIII Jahrh.

SEIDENBROKAT, Persien.

STICKEREIEN, Orientalisch.

Geschenke

Frau Ziemfsen: Porzellanteller, farbig bemalt und vergoldet. China, XVIII Jahrh.

Herr Kann in Paris: Bilderrahmen, Eichenholz, geschnitzt und vergoldet. Paris um 1720.

Fräulein Geffers: Tabaksbeutel und Geldtäschchen, Perlenstickerei, Nackentuch, Weifsstickerei, 3 Spitzen.

Freifrau von Lipperheide: 2 farbige Aufnahmen von farbigen Kanevasstickereien aus Tongern, XVI Jahrh.

Vermächtnis

Herr Kommerzienrat Borchert: 4 Marmorbüsten nach Antiken. Drei Adressen.

Leihgaben

Herr Riegelmann: Schränkchen aus dem XVIII Jahrh., restauriert und in den Farben erneuert vom Aussteller.

Arbeiten neuerer Industrie

UNTERRICHTS-ANSTALT DES KUNSTGEWERBE-MUSEUMS: Bronze-Arbeiten, entworfen in der Modellier-, ausgeführt in der Ciselier-Klasse der Anstalt.

Herr HENDORF: 98 Aquarelle und Ölstudien nach Motiven aus Capri und dem Albanergebirge.

Herr GEBHARDT in München: 2 gemalte Plafonds nach Tiepolo.

Frau HOTTENROTH in Dresden: 20 Stickereien.

Herr ROEDER in Ansbach: Seidenstofftapete, Kopie nach einem Original des XVIII Jahrh.

LXI SONDERAUSSTELLUNG

vom 15. April bis 30. Juni 1895

Verfahren des Kunstdrucks

Diese den ganzen Lichthof füllende Ausstellung war den verschiedenen Verfahren graphischer Vervielfältigung gewidmet. Neben den älteren graphischen Künsten, dem Holzschnitt, dem Stich, der Radierung, der Lithographie waren besonders diejenigen neuen Kunstdruckverfahren ausgestellt, die nach der Erfindung der Photographie auf photochemischer Grundlage sich entwickelt haben. Die Vorführung der vielfältigen Arten des Farbendruckes bot besonderes Interesse. In ihrer Einteilung nach Hoch-, Tief- und Flachdruckverfahren trat der vorwiegend technische Charakter der Ausstellung deutlich hervor.

Beschickt war die Ausstellung von der Königlichen National-Galerie, von dem Königlichen Kupferstich-Kabinet, dem Königlichen Museum für Völkerkunde, der Reichsdruckerei, der Hof- und Staatsdruckerei in Wien. Aufser diesen Staatsanstalten hatten sich einige Berliner Künstler und Sammler und namentlich die Berliner Firmen in dankenswerter Weise beteiligt. Auch aus Wien, München, Stuttgart, Leipzig, Hamburg und Paris waren zahlreiche Kunstblätter gesandt worden.

Eine Ergänzung fand die Ausstellung durch eine von der Bibliothek ausgestellte grofse Sammlung von Plakaten und durch eine technisch geordnete Auswahl von Ornamentstichen aus dem Besitz der Ornamentstichsammlung des Königlichen Kunstgewerbe-Museums.

Ein Führer durch die Ausstellung, herausgegeben von der General-Verwaltung der Königlichen Museen, ist im Druck erschienen.

LESSING

III. BIBLIOTHEK

Als Geschenke sind zu verzeichnen:

Herr Generalkonsul Charles de Kay, hier: Ch. de Kay, Life and Works of Antoine Louis Barye sculptor. New York 1889.

Herr Konsul A. Speidel durch Herrn Dr. Jagor, hier: Delaporte, Voyage au Cambodge, l'architecture Khmer, Paris 1880; Fournereau et Porcher, Les ruines d'Angkor, Paris 1890.

Geschäftsstelle des Börsenvereins deutscher Buchhändler in Leipzig: Adressbuch des deutschen Buchhandels 1895.

Herr Hofgraveur A. Liebmann, Berlin: Festkarten und Gelegenheitsblätter.

Fräulein Charlotte von Kusserow, Berlin: 50 Blatt Ex-libris, Nachtrag zu dem Nachlass des † Herrn R. Springer.

Erworben wurden für die Bibliothek 111 Werke und 898 Einzelblätter.

Die Ornamentstichsammlung ist durch eine Reihe von Ankäufen, namentlich aus der im Mai versteigerten hinterlassenen Sammlung des Architekten H. Destailleur († 1893) bereichert worden, dessen erste Sammlung den Grundstock unseres Besitzes bildet.

Darunter sind hervorzuheben:
LUCAS KILIAN, Gradesca-Büchlein
J. A. DUCERCEAU, Mauresken
R. CUSTODIS, neies chradesco Biechlen
P. WOEIRIOT, Ringe
C. J. VISSCHER, Schwarzornamente
ANDREA VALVASSORE, Essemplario novo di mostre, 1550
B. DANIELI, Vari disegni di merletti, 1641
Sammelbände mit Folgen von CHARMETON, LOIR, J. A. DUCERCEAU u. a.
J. M. PAPILLON, Oeuvre
HUQUIER, Iconologies u. a.,
G. BRUNETTI, Different sorts of ornaments, 1736.

Im ganzen wurden erworben 28 Werke oder Sammelbände und 645 Einzelblätter.

JESSEN

II. UNTERRICHTS-ANSTALT
Schuljahr 1894/95

Das Sommerquartal wurde am 8. April cr. begonnen und am 29. Juni cr. geschlossen.

Die Zahl der Schüler betrug:

	Tagesschüler		Abend-schüler	Zu-sammen
	Voll-schüler	Ho-spitanten		
Schüler . . .	87	—	155	242
Schülerinnen	26	5	33	64
Summa . .	113	5	188	306

von denen insgesamt 655 Plätze belegt wurden.

E. EWALD

II. NATIONAL-GALERIE
Erwerbungen im 2. Vierteljahr 1895

A. GEMÄLDE

B. PIGLHEIN. (†) Weibliches Bildnis. Pastell.

B. BILDWERKE

E. HUNDRIESER. »Statue der hochseligen Königin Luise.« Marmor.
A. BRÜTT. Bronzeguss der Gruppe »Fischer mit gerettetem Mädchen«.

C. HANDZEICHNUNGEN.

SAM. DIEZ. (†) Porträt-Album (150 Blatt). Blei und Tusche.
LUDWIG RICHTER. (†) 188 Blatt Aquarellen und Zeichnungen, Studien und ausgeführte Blätter aus verschiedenen Zeiten.

Die bei der Königlichen National-Galerie bestehende Lithographien-Sammlung wurde durch Ankauf einer gröfseren Anzahl von Blättern vermehrt.

Gesamtaufwand 54 417,03 Mark.

Als Geschenk des Herrn Konsuls Paul Merling-Berlin erhielt die Königliche National-Galerie ein kleines Ölgemälde »Marine« und eine Bleistiftzeichnung »Landungsplatz in Stockholm« von P. WICKENBERG; zwei Aquarellen von FR. ALT und von HERM. KAUFMANN, sowie eine Kreidezeichnung von AUG. V. HEYDEN; als Vermächtnis des Herrn Kommerzienrats Wilhelm Borchert-Berlin die Marmorstatuetten »Bacchantin« von ALB. WOLFF und »Schlangentöter« von GILK.

In der Zeit vom 25. April bis 9. Juni war im 2. Corneliussaale zum Ehrengedächtnis der Maler STANISLAUS GRAFEN V. KALCKREUTH und LEONHARD GEY eine Ausstellung ihres künstlerischen Nachlasses veranstaltet.

JORDAN

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei

STUDIEN

UND

FORSCHUNGEN



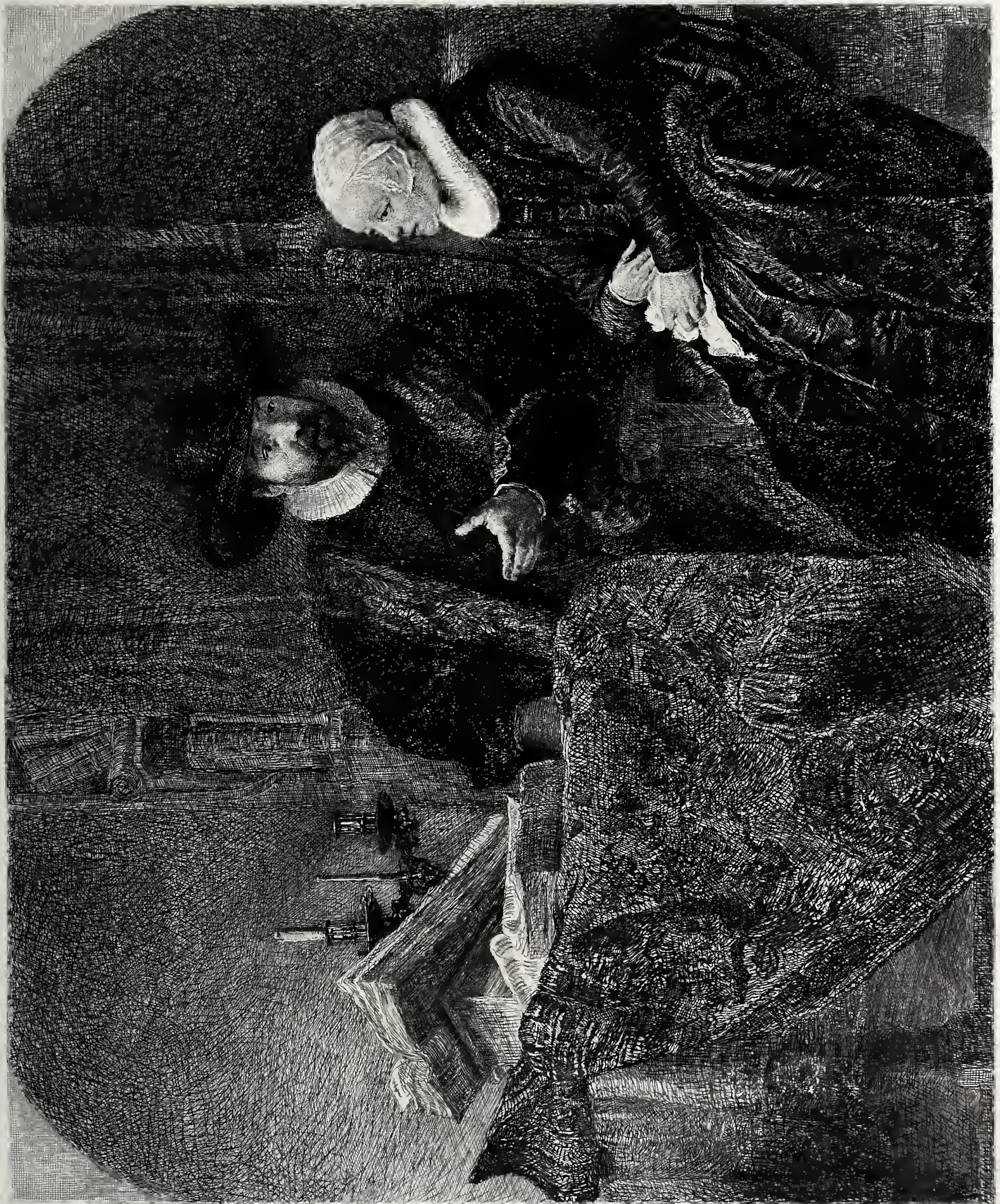
REMBRANDT VAN RIJN

DER MENNONITENPREDIGER ANSLO

ORIGINAL IM K. MUSEUM ZU BERLIN

REUSS. KUNSTSAMML. 1895

RADIERUNG VON ALB



1

REMBRANDTS BILDNIS DES MENNONITEN ANSLO IN DER KÖNIGLICHEN GALERIE ZU BERLIN

VON WILHELM BODE

Von keinem Künstler, selbst von keinem Porträtmaler von Fach, den Einen van Dyck vielleicht ausgenommen, ist uns eine solche Zahl von Porträts erhalten wie von Rembrandt. Und doch stand Rembrandts Sinn keineswegs besonders nach dem Porträtmalen, ja selbst seine Begabung war ihm von Haus aus dabei eher hinderlich. Um die Persönlichkeit schlicht und in voller Treue nach der Ähnlichkeit der Gesichtszüge wie nach dem daraus sprechenden Charakter wiederzugeben, dazu fehlte es dem jungen Leydener Maler an der nötigen Zurückhaltung: an der Verleugnung der eigenen individuellen Auffassung wie an der Beherrschung seiner überquellenden Phantasie. Wie er alles mit seinem Geiste durchdrang und erfüllte, so suchte er auch die Bildnisse, die er malte, zu sich in Beziehung zu setzen und teilte ihnen dadurch auch ein Stück des eigenen Geistes mit. Dafür legt auch die kurze Zeit seiner Thätigkeit als Bildnismaler, als er behufs Anfertigung des grofsen Anatomiebildes nach Amsterdam übergesiedelt war, lebendiges Zeugnis ab, gerade weil hier der Künstler aus Rücksicht auf sein Publikum seine Eigenart zu verleugnen strebt. Gestützt auf den Erfolg der »Anatomie«, auf den Ruf, der ihm vorausging, und auf die Empfehlungen einiger Gönner in den höchsten Kreisen, hatte der junge Leydener Maler sich in Amsterdam als Porträtmaler etabliert, wo Künstler wie C. van der Voort, Santvoort, Th. de Keyser als solche thätig waren; und mit deren eigenen Waffen suchte er diese seine achtunggebietenden Gegner zu bekämpfen. Der Erfolg war ein glänzender: noch jetzt sind uns nahezu ein halbes Hundert Bildnisse erhalten, in denen Rembrandt in dem kurzen Zeitraum zwischen 1632 und 1634 eine Reihe der angesehensten und der wohlhabendsten Bürger von Amsterdam und der Vornehmen des Landes abkonterfeite. Wenn man berücksichtigt, wie das Schicksal solcher Familienbildnisse abhängig war von dem der Häuser und Villen, in denen sie aufbewahrt wurden, wie sie mit ihnen durch Brände, durch Feuchtigkeit, durch Verwahrlosung dem Verderben ausgesetzt waren, so dürfen wir annehmen, dass die wirkliche Zahl solcher damals von Rembrandt gemalter Bildnisse nahezu die doppelte war. In allen diesen Bildnissen giebt Rembrandt die Dargestellten ganz in der schlichten Weise wieder, wie die gleichzeitigen Bildnismaler Hollands, die De Keyser, Mierevelt, Moreelse u. a. m.: anspruchslos in Haltung und Ausdruck, in einfachem Tageslicht, in der dunklen modischen Tracht der Zeit, als treue, mit meisterhafter Sicherheit und zugleich mit äufserster Zurückstellung der subjektiven Art des Künstlers wiedergegebene Abbilder der Persönlichkeiten.

Wer zum ersten Mal ein solches Bildnis von Rembrandt sieht, wird den Künstler schwerlich darin erkennen; man hat diese Bilder in der That noch bis in die neueste

Zeit angezweifelt, obgleich sie ausnahmslos die Bezeichnung des Künstlers und die Jahreszahl tragen, und hat sie im Kunsthandel nicht anders bezahlt als die Bildnisse eines De Keyser, Van der Helst und ähnlicher holländischer Porträtmaler. Erst der Vergleich derselben untereinander lässt uns Rembrandt mit Sicherheit darin erkennen, lässt uns ihre Überlegenheit in malerischer Wirkung wie in Feinheit der Charakteristik über die grofse Mehrzahl der Bildnisse jener Künstler empfinden und giebt uns den Anhalt, um sie zwischen seine übrigen Werke einzureihen. Dass aber der Künstler selbst diese Porträts nicht recht für voll ansah, dass er sich beim Malen derselben einen Zwang auferlegte, der Mode sich fügte, um sich bekannt zu machen und rasch Geld zu verdienen, dafür haben wir das sicherste Zeugnis in dem Umstande, dass Rembrandt fast von dem Tage an, wo er — durch seine Heirat mit der wohlhabenden Saskia Uylenborch — ganz selbständig dastand, solche Porträts nicht mehr malte, dass er fortan nur porträtierte, wer ihm gefiel oder doch, wenn er die Bestellung eines Freundes annahm, ihn so malte, wie es ihm selbst am besten dünkte, und wie er auch in jenen ersten Jahren in Amsterdam sich und die Seinen porträtiert hatte.

Rembrandt will überhaupt in seinen Bildnissen mehr als das blofse Abbild der Person, mehr als Temperament und Charakter in der treuen äufseren Form geben: er sucht zugleich die Empfindung, die momentane Stimmung mit zum Ausdruck zu bringen. Kein anderer Künstler hat, wie er, in der Seele der Menschen zu lesen verstanden, keiner hat das seelische Leben so tief und ergreifend, so reich und mannigfach zum Ausdruck zu bringen gewusst. Das kommt in der Regel auch seinen Bildnissen zu statten, namentlich nachdem er, nach langem Ringen, seine Eigenart völlig ausgearbeitet hatte. Nur von Rembrandt besitzen wir Bildnisse und zwar in grofser Zahl, die von Herzen zu Herzen sprechen, die uns tief ergreifen, weil wir das innere Leben offen in den Zügen, im Blick der Dargestellten zu lesen glauben. Aber nicht immer, nicht zu allen Zeiten glückte dies dem Künstler: ein gut Teil der Stimmung musste bei einer so subjektiven Auffassung von ihm in das Modell hineingetragen, seiner eigenen Stimmung entlehnt sein; nicht selten entspricht diese der dargestellten Persönlichkeit nur teilweise, oder beeinträchtigt sogar die Wiedergabe der Individualität. Dies gilt ganz besonders für die frühere Zeit des Künstlers. Das Streben nach dramatischer Belebung und stürmischer Bewegung, welches damals ein charakteristisches Merkmal seiner Werke war, kommt wiederholt in den Bildnissen dieser Zeit zum Schaden derselben in hastiger Bewegung, übertriebener Erregung und in dem Bestreben zur Geltung, aus dem Porträt durch Auffassung und Auskostümierung einen Charakterkopf zu machen.

Die kurze Thätigkeit Rembrandts als Porträtmaler der vornehmen Welt in Amsterdam, wenn auch halb widerwillig von ihm übernommen, war von wefentlichem Nutzen für den Künstler dadurch, dass er sich dabei schlichtere und individuellere Wiedergabe der Persönlichkeit und zugleich strengere Zeichnung aneignete. Jene bewegte Auffassung des Porträts, die Vorliebe des Künstlers, den Dargestellten in einer bestimmten Situation und Stimmung wiederzugeben und malerisch auszukostümieren, bleiben aber den Bildnissen Rembrandts auch in der folgenden Periode noch bis zu einem gewissen Grade eigentümlich. Aus dieser Zeit sind uns auch einige Doppelporträts in Lebensgröfse[1]) von der Hand des Künstlers erhalten, in denen diese Eigentümlichkeiten,

[1]) Das interessante Bild mit dem jungen Ehepaar im Zimmer aus dem Jahre 1634, welches Lord Pelham Clinton Hope in London besitzt, zeigt die Dargestellten etwa in halber Lebensgröfse. In Auffassung, Anordnung und Behandlung verrät es deutlich das Vorbild ähnlicher Bildnisse des Th. de Keyser.

verbunden mit dem Streben, die beiden Figuren in innere Beziehung zu einander zu bringen, in sehr charakteristischer Art zum Ausdruck kommen. Das früheste dieser Bilder ist der vom Jahre 1633 datierte »Schiffsbaumeister und seine Frau« in Buckingham Palace zu London: zu einem bejahrten Manne von kräftigen Formen, der an seinem Schreibtische mit der Zeichnung zu einem Schiffe beschäftigt ist, tritt eine alte Frau, anscheinend die Gattin, um ihm einen Brief zu überreichen. Die Köpfe sind sehr lebendig und individuell, von breiter meisterhafter Behandlung, ähnlich wie in der bekannten Alten in der National Gallery vom Jahre 1634; aber die Zusammenstellung ist keine glückliche. Die hastige Bewegung, mit welcher die Alte, die Thürklinke noch in der Hand, den Brief übergiebt, die plötzliche Wendung des Mannes geben dem Bilde einen unruhigen und zugleich stark genrehaften Zug und beeinträchtigen die Bildniswirkung, während die Darstellung andererseits durch den, dem Beschauer unbekannten, Inhalt des Briefes keineswegs an Interesse gewinnt.

Zwei andere Doppelbildnisse stellen Rembrandt mit seiner jungen Frau Saskia dar; beide sind nicht lange nach der Heirat, wahrscheinlich 1635 entstanden. Allbekannt ist das Dresdener Bild: der Künstler mit seiner Frau beim Champagnerfrühstück. Dass die Komposition, wie im »Schiffsbaumeister«, keine recht bildmäfsige sei, kann man diesem Bilde nicht vorwerfen; aber es ist noch mehr genreartig als jenes. Auch hat diese ausgelassene Heiterkeit etwas Fremdartiges für Rembrandt; man fühlt, dass sie dem Champagner, dem Rausch der jungen Liebe entstammt, dass sie nicht urwüchsig ist, wie bei Frans Hals, den sich hier der jüngere Künstler deutlich zum Vorbild genommen hat. Das zweite Bild, im Besitz der Königin von England in Buckingham Palace, wo es die sonderbare Bezeichnung »der Bürgermeister Pancras und seine Frau« trägt, zeigt Saskia bei der Toilette, im Begriff mit Hilfe ihres Gatten den letzten Schmuck anzulegen. Also wieder eine völlig genrehafte Auffassung, welche hier die Wiedergabe der Individualität noch mehr beeinträchtigt; dabei ist die Anordnung wenig glücklich, namentlich durch die gesuchte und doch nüchterne Haltung des Künstlers selbst.

Mehrere Jahre später, im Jahre 1641, ist das letzte Doppelporträt dieser Art entstanden: das in England seit dem vorigen Jahrhundert unter dem Namen »Reinier Anslo und seine Mutter« oder »Renier Anslo und seine Frau« bekannte grofse Gemälde, welches vor wenigen Monaten Eigentum der Berliner Galerie geworden ist. Diese Bezeichnung ist schon insofern nicht zutreffend, als nicht der im Jahre 1641 erst neunzehnjährige Dichter Reyer Anslo (oder gar »Bürgermeister« R. Anslo, wie ihn Smith nennt), sondern der Prediger Cornelis Claesz Anslo, der Vorsteher der Mennonitengemeinde in Amsterdam, dargestellt ist, sowohl in diesem Bilde wie in der bekannten Radierung Rembrandts aus demselben Jahre 1641. In dem schon um 1646 erschienenen Werke mit den Abbildungen der vornehmsten Geistlichen der holländischen Mennonitengemeinde giebt ein Stich des S. Savery, eine Kopie nach Rembrandts Radierung, den vollen Namen Cornelis Claesz Anslo. Dasselbe ist der Fall in einem ähnlichen Werke, das 1743 bei Cornelis de Wit zur Ausgabe gelangte; hier trägt der von J. C. Philips beigegebene Nachstich nach Rembrandt wieder den vollen Namen Cornelis Claesz. Auch die Rotstiftzeichnung Rembrandts, die als Vorlage zur Radierung diente (im British Museum, datiert 1640), trägt die Buchstaben C. C. A., und auf einem Exemplar von Rembrandts Radierung des Anslo in der Sammlung Galichon finden sich in der schönen Schrift der Zeit vier Verse von Vondel, die wir weiter unten anführen, unter der Überschrift »op de teekeninge van Cornelis Nicolaesz Anslo, konstig door Rembrandt gedaen«.

Auch Tracht und Auffassung entsprechen genau der Art, wie uns Rembrandt seine Bekannten unter den hohen Geistlichen Hollands, mit denen er wohl durch Saskias Pfleger Jan Cornelis Sylvius in Beziehung getreten war, regelmäfsig vorführt: mit Vollbart, im Pelzmantel und den Kopf mit einem Käppchen oder mit dem breiten Hut bedeckt, neben einem Tisch mit Büchern und demonstrierend zum Beschauer sich wendend. So zeigen uns seine Radierungen den Jan Uytenbogaert und Jan Cornelis Sylvius, seine Gemälde den Hans Alenson, Eleasar Swalm und wieder den J. C. Sylvius.[1])

Kann über die Persönlichkeit des Mannes kein Zweifel sein, so ist die Bestimmung der Frau, die ihm zur Seite sitzt, und die Entscheidung über ihre Beziehung zu Anslo nicht so leicht gefunden. Dass die Frau nicht die Mutter des Geistlichen sein kann, ergiebt sich schon aus dem Alter beider Personen. Anslo stand im fünfzigsten Jahre, als ihn Rembrandt malte,[2]) die Frau aber, die durch ihre verweinten Züge und die unkleidsame, das Haar ganz verdeckende Mütze auf den ersten Blick wesentlich älter erscheint, kann erst im Anfang der vierziger Jahre stehen, vielleicht ist sie noch jünger. Dem Alter nach könnte sie allerdings wohl Anslos Gattin sein (ob er damals verheiratet war, habe ich nicht ermitteln können); aber die Frau, die ihren Kummer vor dem Gatten ausweint, wird nicht so förmlich und schüchtern ihm zur Seite sitzen, ganz abgesehen davon, dass für die Porträtdarstellung eines Ehepaares die Wahl eines solchen Momentes doch eine unverständliche, geschmacklose sein würde. Haltung und Eindruck wie die Beziehung zwischen den beiden Figuren scheinen mir, wie ich in meinen »Studien zur Geschichte der holländischen Malerei« ausgesprochen habe, nur die eine Deutung zuzulassen, dass der Künstler Anslo hier in der Ausübung einer der vornehmsten geistlichen Pflichten, als Tröster der geistig Notleidenden wiedergegeben hat. Der Prediger sitzt in seinem Zimmer am Arbeitstisch, dessen matt gelbroter Smyrna-Teppich zurückgeschlagen ist, um einem kleinen Lesepult zur Aufstellung der Folianten Platz zu machen, die der Gelehrte mit einem Griff nach hinten vom nahen Bücherbrett genommen hat. In seiner Arbeit hat ihn der Besuch der Frau unterbrochen. Mit welchem Anliegen sie gekommen ist, verrät jeder Nerv ihres Gesichts, jede Bewegung ihres Körpers. Schwerer Kummer drückt sie nieder über einen unersetzlichen Verlust, der sie betroffen hat — sei es der Tod des Gatten, eines Kindes oder sonst eines teuren Anverwandten. Um Trost zu suchen, ist sie zu ihrem Geistlichen, zu ihrem Beichtvater gegangen, unter Thränen hat sie ihm ihre Not geklagt. Nicht umsonst! Anslo, der gefeierte Kanzelredner Amsterdams, weifs

---

[1]) Auffällig wird dem Beschauer sein, dass der Geistliche im Zimmer, zumal in Gegenwart einer fremden Frau, mit dem Hute bedeckt ist. Wenn wir aber in den »Staalmeesters« sämtliche Vorstandsmitglieder mit Hüten sehen, während der Gildediener barhaupt dabei steht, wenn in der »Anatomie« Dr. Tulp den Hut trägt, seine sämtlichen Zuhörer aber unbedeckt sind — Beobachtungen, die wir auch in zahlreichen ähnlichen Porträtstücken der Zeit machen können —, so dürfen wir schon daraus schliefsen, dass die Holländer damals das Tragen des Hutes im Zimmer als ein Zeichen von Würde betrachteten. Eine Stelle in L. Benthems »Holländischer Kirch- und Schulenstaat« (1698. S. 8), auf die mich Dr. C. Hofstede de Groot aufmerksam macht, bestätigt dies in interessanter Weise. Der deutsche Verfasser sagt hier: »Den Huht, das Zeichen ihrer (der Holländer) Freyheit, mögen sie so gern auf dem Kopf haben, dass so man jemand ohn denselben im Hause antreffen sollte, derselbe wohl den Fremden so lange stehen lässt, bis er seinen Deckel geholet und mit Aufsetzung desselben jenen nöthiget auch bedecket und unhöflich zu seyn.«

[2]) Anslo war 1592 geboren und starb im Jahre 1646.

aus seiner Glaubenszuversicht, aus seiner Menschenkenntnis, aus den Worten der heiligen Schrift ein tröstendes Wort für jede Lage zu finden. Warm und eindringlich spricht er der Trauernden zu, mit sicherer Überzeugung fliefst seine Rede; in ihrem Schmerz sind seine Worte nur langsam an ihr Ohr gedrungen, jetzt versucht sie ihnen zu folgen, sie hat die Thränen getrocknet und die Hand mit dem Spitzentaschentuch in ihren Schofs sinken lassen; die verweinten Augen, die noch starr ins Unbestimmte schweifen, fangen an sich zu beleben, und der halb geöffnete Mund, die leicht erhobene Rechte sprechen ihrerseits deutlich für die Wirkung der Worte Anslos, welche die geängstigte Seele der Witwe wieder mit Hoffnung beleben.

Diesen Moment, in dem die Macht der Rede des gefeierten Geistlichen den sicheren Erfolg voraussehen lässt, hat Rembrandt glücklich gewählt, er hat ihn so einheitlich, so dramatisch und ergreifend zur Darstellung gebracht, dass wir in der That die Rede des Geistlichen zu hören vermeinen; Vondels Verse, welche Rembrandts Radierung des Anslo feiern:

Ay, Rembrant mael Kornelis stem,
Het zichtbre deel is 't minst van hem,
t' Onzichtbre kent men slechts door d' ooren
Wie Anslo zien wil, moet hem hooren,

gelten in viel höherem Mafse von diesem Bilde. Vielleicht hatte Vondel auch mehr das Gemälde im Auge, als er diese Verse unter einen Abdruck der Radierung setzte; denn das Bild entstand gleichzeitig mit der Radierung, die auch nur eine Vorarbeit dafür war; und wie diese war auch das Bild zweifellos dem Dichter wohl bekannt. Auch die Unterschrift unter S. Savrys Nachstich nach Rembrandts Radierung des Anslo, worin dessen Sorge »um das Seelenheil und den Trost seiner Gemeindemitglieder, die auf seinen Beistand als ihren Hirten bauen« gepriesen wird, klingt wie das Motiv zu unserem Bilde.[1])

Hat unser Gemälde unter jenen Doppelbildnissen, die ich oben aufgezählt habe, mit dem »Schiffsbaumeister und seiner Frau« noch eine gewisse Ähnlichkeit in der Komposition, so ist doch von der genrehaften Auffassung, die hier und in höherem Mafse in den beiden Doppelbildnissen von Rembrandt und seiner Gattin Saskia sich geltend macht, keine Rede mehr; das Porträt kommt hier als solches reiner und zugleich viel bedeutender zur Geltung, wenigstens bei Anslo. Bei diesem allein war es aber darauf abgesehen. Die Gestalt der Frau ist ja ebenso treu der Natur abgelauscht, aber sie sollte nach der Absicht des Malers, wie die Tracht, die Bücher u. s. f., nur in höherem Sinne Beiwerk zur Charakteristik des Geistlichen sein. Der Künstler wollte Anslo in der Ausübung seines Berufs, in der Sorge um das Seelenheil seiner Gemeinde, in der Macht seiner Rede auf das Gemüt uns vor Augen führen. Dies konnte in der That nicht wirkungsvoller geschehen, als durch die Einführung dieser trostsuchenden Frau in die Komposition; dadurch ist das Gemälde über die einfache Porträtdarstellung hinausgehoben in das Gebiet des grofsen historischen Stils. Ein Jahr nach Vollendung des Anslo macht Rembrandt den Versuch, in ähnlicher Weise ein grofses Porträtstück, eines jener in Holland so häufigen Schützenbilder, in welchen alle Künstler vor und nach ihm nur eine mehr oder weniger nüchterne Nebeneinanderstellung zahl-

---

[1]) Siet Ansloos beeltenis, die van Godts ijver blaeckt,
Sijn geest verheugt in Godt, en's weerelts laft verfaeckt
Tot sticht heijl ende trooft, van Christi leedematen
Die haer op fijne hulp, als harder steedts verlaten.

reicher Einzelporträts gegeben haben, in dramatischer Weise zu beleben: seine »Nachtwache« erscheint wie die Darstellung eines bedeutenden historischen Momentes, wie der hastige Auszug einer Truppe, die durch einen feindlichen Überfall zur Verteidigung der Mauern aufgeschreckt ist. Als Komposition, als malerische Leistung wird dieses Bild, das umfangreichste unter allen seinen Gemälden, auch stets unter den hervorragendsten Stücken des Meisters genannt werden; aber seiner eigentlichen Bestimmung als Porträtstück wird es nicht in voller Weise gerecht. Die gesteigerte Erregung in den Figuren, ihre hastige Bewegung, die einheitliche, durch den grellen Lichteinfall besonders konzentrierte Wirkung mussten die individuelle Wiedergabe jeder einzelnen Persönlichkeit notwendig beeinträchtigen. Andererseits ist das Motiv an sich nicht bedeutend genug für eine solche dramatische Behandlung; dadurch bekommt das Bild, bei längerer Betrachtung, einen etwas gesucht theatralischen Anstrich.

Nichts von alledem in unserem Anslo. Die an sich uninteressanten, derben Züge des Geistlichen, die in voller Treue wiedergegeben sind, gewinnen im Gegenteil nur durch die dramatische Auffassung; durch die Inscenierung, durch die Einführung der zweiten Figur wird die Bedeutung der Persönlichkeit gesteigert, wird uns sein Beruf, sein Charakter in lebensvollster Weise zu Gemüte geführt. Aber darüber hinaus hat das Gemälde durch die Art, wie der Künstler den Geistlichen mit seinem Beichtkind in innere Beziehung gesetzt, wie er diese voll und überwältigend zum Ausdruck gebracht hat, eine Bedeutung, die es neben die erhabensten Werke der grofsen Kunst rückt. Hier ist, in einem Motiv aus dem Alltagsleben, der seelische Inhalt mit einem Ernst und einer Überzeugungskraft, so eigenartig und so voll zum Ausdruck gebracht, wie nur in den bedeutendsten Werken der historischen Kunst: Werken, wie der »Zinsgroschen« von Tizian, das Abendmahl Leonardos, die Gruppe der Begegnung der hl. Elisabeth mit Maria von Luca della Robbia, das »Hundertguldenblatt« oder Christus als Gärtner von Rembrandt, Velazquez' Übergabe von Breda u. s. f.

Diese Wirkung und die Bedeutung des Bildes unter Rembrandts Werken beruht nicht nur auf einer besonders glücklichen Inspiration: der Künstler hat für wenige seiner Bilder, vor allem für wenige Bildnisse so viel Vorarbeiten gemacht, hat auf wenige so viel Sorgfalt verwendet als gerade auf dieses Gemälde. Mehrere dieser Studien sind uns erhalten, während sonst ja unter der Fülle von Zeichnungen des Meisters, die noch auf uns gekommen ist, Skizzen und Studien zu ausgeführten Bildern verhältnismäfsig spärlich sind.

Als Vorbereitung darf zunächst schon die Radierung gelten, deren Entwurf, in Rotstift mit Bleiweifs gehöht, das British Museum besitzt; wenn auch selbständig gedacht und in ihrer Art künstlerisch völlig abgerundet, verrät sie doch durch Haltung und Bewegung der Figur, dass der Künstler schon die gröfsere Komposition für das Gemälde im Kopfe hatte. Auch musste ihm dafür die sorgfältige Zeichnung des Geistlichen, zumal er ihn im Gemälde in ganz ähnlicher Stellung wiedergab, von wesentlichem Nutzen sein.

Als Studie direkt für das Bild entstand eine grofse Federzeichnung im Besitz von Baron Edmond Rothschild in Paris, in Sepia laviert, stellenweise mit Bleiweifs gehöht und mit Rötel nachgegangen. Sie wurde in der Versteigerung der Sammlung Galichon erworben (Gazette des Beaux-Arts, 1866, woraus die nebenstehende Nachbildung entlehnt ist). Der Künstler hat den Geistlichen in ganzer Figur skizziert, während er an seinem Schreibtische sitzt, den Stuhl zur Seite gerückt und nach rechts sich wendend, die Rechte auf die eine Lehne aufstützend, die Linke wie zur Bekräftigung seiner Rede ausstreckend, fast wie wir ihn im Bilde vor uns sehen. Hier ist alles schlicht der Natur nach-

geschrieben, noch nichts arrangiert. Wie die Skizze zur Radierung, hat Rembrandt auch diese Studie mit seinem Namen gezeichnet; beide sind vom Jahre 1640 datiert, also ein Jahr früher wie Bild und Radierung. Mutmafslich entstanden die Vorarbeiten am Ende des Jahres 1640, und die Ausführung fiel in den Anfang des folgenden Jahres.



Rembrandt van Rijn.
Der Mennonitenprediger Cornelis Claes Anslo.
Federzeichnung im Besitz von Baron E. de Rothschild zu Paris.

Eine andere Zeichnung, auf die mich Dr. Trenkwald aufmerksam gemacht hat, giebt Rembrandts Entwurf zum Arrangement des Bildes, oder richtiger die Skizze eines nicht ausgeführten Bildes, die der Künstler für unser Gemälde verwendet hat. Das Blatt befindet sich in der Sammlung J. P. Heseltine in London (reproduziert in der Lippmannschen Publikation der Rembrandtschen Handzeichnungen, Nr. 89).

Diese Zeichnung ist augenscheinlich die Skizze zu einem »Rabbiner« an seinem Arbeitstisch. Der Turban lässt keinen Zweifel über das Motiv; auch hat der Künstler dafür dasselbe Modell benutzt, das in dem bekannten »Rabbiner« in Chatsworth (vom Jahre 1635) wiedergegeben ist. Ausgeführt hat Rembrandt diese Skizze nicht, obgleich sie eine völlig abgerundete meisterhafte Komposition giebt. Doch glaube ich, dass das Bild, für welches sie eine Vorarbeit sein sollte, bald darauf, wenn auch in wesentlich anderer Form, noch zu Stande gekommen ist: in der Sammlung der Akademie zu Buda-Pest befindet sich nämlich ein kleines Bild mit einer ähnlichen Rabbinergestalt



Rembrandt van Rijn.
Studienblatt zu einem Rabbiner.
Getuschte Federzeichnung im Besitz von J. P. Heseltine zu London.

in ganzer Figur, neben der ein Tisch steht mit den Büchern und dem Leuchter, ähnlich wie wir es in der Skizze sehen.

Dass der Künstler den ursprünglichen Entwurf fallen liefs, als er das letztgenannte Bild 1642 ausführte, hat wohl seinen Grund darin, dass er die Komposition inzwischen für sein grofses Anslo-Bildnis verwertet hatte.[1]) Im grofsen und ganzen ist hier die Zeich-

[1]) Auch die bekannte Radierung des »Goldwägers« zeigt in der Haltung der Uyttenbogaert wie in der Stellung des Tisches grofse Verwandtschaft mit der Komposition der

nung fast treu übernommen, in der Anordnung und Bewegung der Figur, in der Stellung des Arbeitstisches und der Anordnung des Teppichs, des Schreibpultes, der Bücher mit dem Leuchter zur Seite. Nur ist in der Zeichnung durch Stellung, Lichtgebung u. s. f. die Komposition als eine abgeschlossene, nur auf die Eine Figur berechnete sofort kenntlich, während in der Komposition des Anslo alles gleich auf die Einführung der zweiten Figur in der rechten Ecke des Bildes berechnet ist. Freilich hat diese Benutzung verschiedener und verschiedenartiger Skizzen und Studien den Künstler in der Perspektive wie in der Raumkonstruktion zu Ungenauigkeiten und selbst zu Fehlern verführt, die sich in der Heseltineschen Zeichnung keineswegs finden. Der Augenpunkt des Tisches liegt sehr tief, während derselbe bei den Figuren nur wenig unter den Köpfen liegt. Auch ist die Wand mit dem Büchergestell so nahe hinter dem Geistlichen angebracht, dass derselbe kaum noch davor Platz hätte. Auffallend ist auch, dass der Geistliche die Frau um mehr als Kopfeslänge überragt: wir sollten annehmen, dass derselbe auf einem niedrigen Podium sitze, auf dem dann auch der Tisch stehen müsste; doch hat der Künstler nichts derartiges angedeutet.

Nachlässigkeiten in dieser Richtung finden wir bei Rembrandt nicht selten, und zwar gerade in hervorragenden, mit besonderer Sorgfalt von ihm durchgearbeiteten Werken: in der Anatomie, den Staalmeesters, dem Schiffsbaumeister mit seiner Frau u. a. berühmten Bildern aus den verschiedensten Zeiten des Künstlers. Zum Bewusstsein kommen sie freilich nur dem geübten Blick oder einer aufmerksamen Analyse; speziell im Anslo ist die Lichtwirkung eine so überraschende, das Helldunkel ein so magisches, die Behandlung eine so malerische, die Fülle des Tones eine so mächtige, dass die Perspektive im einzelnen vor dem Bilde selbst dem Beschauer kaum in den Sinn kommen wird.

In der Zeit, in der der Anslo entstand, ist der Lichteinfall in den Werken Rembrandts überhaupt so stark, das Helldunkel so ausgebildet wie in keiner anderen Periode des Künstlers vor oder nachher. Dadurch erscheinen die Lokalfarben ganz untergeordnet; in dem leuchtend warmen goldigen Tone des Lichts treten die Farben nur hier und da matt und gebrochen auf. Der Anslo ist auch in dieser Beziehung ein besonders charakteristisches, ausgezeichnetes Werk dieser Richtung. Durch ein aufserhalb des Bildes liegendes Fenster fällt von links volles warmes Sonnenlicht in das Zimmer. Zunächst auf den Tisch; da dieser aber (wohl gerade in Absicht auf die Lichtwirkung) in starker Untersicht genommen ist, so erscheint das malerische Durcheinander grofser Folianten über mattfarbigen Teppichen nicht in grellem Licht, sondern in reizvollem Spiel von Licht und Schatten. Von hier fällt der Lichtstrom, an der Gestalt des Geistlichen vorüber, dessen Gesicht und Halskrause er streift, voll auf die Figur der Frau rechts zu seiner Seite, deren Kopf in vollstem Licht modelliert ist. Auf diese Weise ist die Hauptfigur, in sehr eigenartiger wirkungsvoller Weise, zwischen den beiden grofsen Lichtflecken als halbdunkele, von allen Seiten durch Reflexe aufgehellte Masse hervorgehoben. Das glühende Licht, das mit seinen Reflexen die tiefsten Schatten noch aufhellt und selbst die einförmigen schwarzen Kostüme warm und leuchtend erscheinen lässt, verleiht dem Bild jenen bestechenden goldigen Ton, der jetzt noch verstärkt wird durch den alten gebräunten Firnis. Lokalfarben kommen darin nur ganz untergeordnet und matt zur Geltung; auch diese

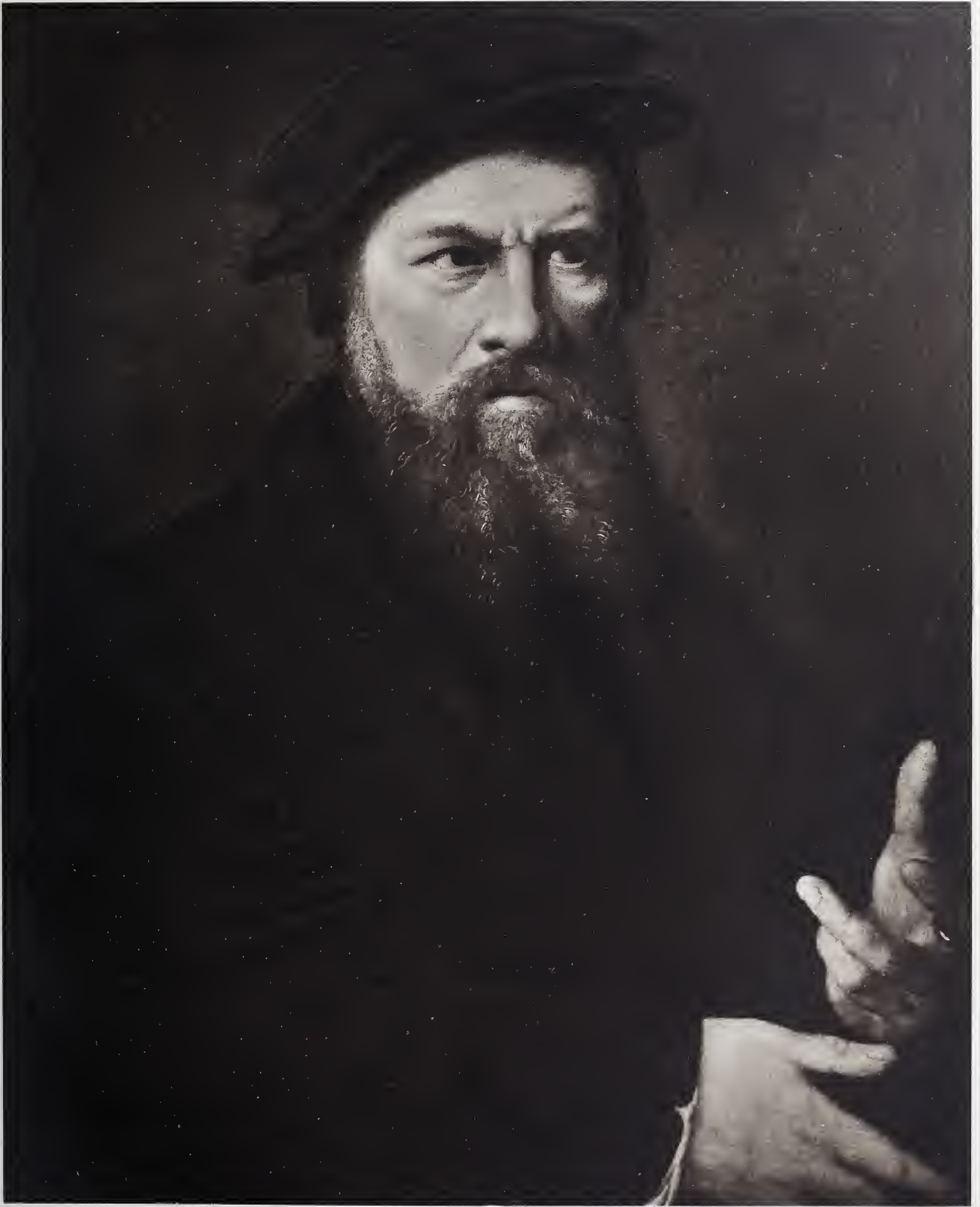
Heseltineschen Zeichnung. Die Entstehung derselben ist daher wohl in dieselbe Zeit wie der »Goldwäger« zu setzen, der die Jahreszahl 1639 trägt.

sind so gewählt, dass sie die sonnige Lichtwirkung noch heben: in den Teppichen ein gedämpftes Gelb und Rot, im Vorhang vor dem Bücherbrett ein stumpfes Grün.

Mit der Ausführung des Bildes hat es der Künstler, wie in der Regel bei den Werken dieser Jahre, sehr ernst genommen. Die grofse breite Wirkung verbindet sich, bei näherer Prüfung, mit einer beinahe sorgfältigen Durchführung, zumal der Hauptsachen; einer Durchführung freilich, die auf der vollen Beherrschung, auf der meisterhaften Handhabung aller malerischen Mittel beruht. Man beachte die Modellierung des Frauenkopfes, die Durchbildung des von Reflexen aufgelichteten Gesichtes von Anslo, die Ausführung des seidenen Kleides, die mit Holbeins Stoffbehandlung wetteifert, und daneben wieder die mehr andeutende, breite Behandlung in dem köstlichen Stillleben auf dem Tische mit den Teppichen, den Büchern und dem Leuchter darüber.

Die Geschichte des Bildes können wir bis jetzt nur längstens bis zur Mitte des vorigen Jahrhunderts zurück verfolgen. Damals befand es sich noch in Holland, denn es ist, nach der Mitteilung von Dr. C. Hofstede de Groot, eine Zeichnung nach dem Bilde von der Hand des 1772 verstorbenen holländischen Malers J. M. Quinckhard erhalten. Bald darauf kam es nach England; im Jahre 1786, als J. Boydell das grofse Schwarzkunstblatt danach anfertigte, befand sich das Bild wohl im Besitz von Sir Lawrence Dundas, in dessen Nachlass dasselbe 1794 um 540 Pfund Sterling versteigert wurde. Ob es damals schon in den Besitz der Familie Ashburnham kam, ist mir nicht bekannt.[1]) Der letztverstorbene Lord Ashburnham gab es 1850 mit einem Teil seiner Sammlung zur Versteigerung bei Christie in London, zog es aber auf der Auktion zurück und war später zum Verkauf des Bildes nicht mehr zu bewegen. In den Händen seiner Witwe, während der letzten Jahrzehnte, war das Bild unverkäuflich und ebenso schwer zugänglich wie zu Lebzeiten ihres Mannes; es ist daher, wenn auch in der Kunstgeschichte lange schon erwähnt, doch erst jetzt weiteren Kreisen bekannt geworden.

[1]) Es wird dies aus dem Katalog der Ausstellung der British Gallery von 1815 hervorgehen, der einzigen Ausstellung, in welcher das Bild gezeigt worden ist; dieser Katalog ist mir leider nicht zur Hand.



JOOS VAN CLEVE

BILDNIS DES KÜNSTLERS

ORIGINAL IN WINDSOR CASTLE

2

DER FALL CLEVE

VON C. JUSTI

Unter den Antwerpener Malerfamilien, deren Leben und Thaten fast völligem Vergessen anheimgefallen sind, giebt es wenige, die sich in Länge der Geschlechterfolge und Zahl mit den Cleves messen können. Aus den Gildebüchern lassen sich bis zum Ende des XVI Jahrhunderts an fünfzehn Meister dieses Namens zusammenzählen, deren Zusammenhang wohl nie ganz aufgehellt werden wird. Nur drei gewinnen durch die Notizen des van Manderschen Buchs und einige Galeriestücke mehr oder weniger bestimmte Umrisse; sie gehören erst der vierten Generation und der unerfreulichsten Zeit der Schule an, als Frank Floris ihr Bannerträger war! Aber zwei von ihnen waren in Rubens' Sammlung vertreten; sie stehen in der Liste seines Nachlasses neben Willem Key, Jan van Hemessen und Floris und folgen auf andere von ihm geschätzte Landsleute volkstümlicher Richtung: Peter Breughel, Lucas und Alart Claeszoon von Leiden.

Marten und Hendrik, Freimeister seit 1551, werden in der Kaiserlichen Galerie zu Wien Bilder zugeschrieben. Die Benennung ist nicht sicher, doch vielleicht richtig. Sie zeigen unverkennbar die Art ihres Lehrers Floris. Hendrik, geschätzt als Landschafter und oft mit Hintergründen betraut, gehörte zu den Romfahrern; C. Galle hat eine Reihe römischer Ruinen und Gegenden nach seinen Zeichnungen herausgegeben, darunter ein Stiergefecht auf Piazza Farnese. In Jakob II Galerie war von ihm ein Prospekt der Stadt Rom. Das Gemälde des Verlorenen Sohns in schlechtester Gesellschaft ist lebendig erzählt und gut geordnet, aber wüst in den Motiven und im Stil verwildert. Die in lang und mager geschlängelte Linien verzerrten Gesichter und Gestalten haben etwas gespenstisch Fratzenhaftes. Der Verlauf der Geschichte wird in der dunkel gehaltenen Landschaft weiter gesponnen.

Von dessen Bruder Marten besafs Rubens eine ähnliche Scene ohne den biblischen Vorwand; in Wien zeigt er sich in einer zwar nicht wohlriechenden, aber harmlosen Bauernstube, die zugleich Stall ist, im Geschmack des alten Peter Breughel, beim Fest des Schweineschlachtens. Er war zu Hause geblieben und ist der bessere Maler. Das Bild ist sehr lustig und natürlich, sehr hell und locker hingeschrieben.

JOOS VAN CLEVE

Diese Proben vlämischer Koprographie sind nicht geeignet, von dem dritten Mitglied dieser »grofsen und nicht zu entziffernden Familie« besondere Erwartungen zu erwecken. Ein Unglück hat Joos den abscheulichen Namen des 'sotten Cleve' angehängt, der uns bei jenem Brüderpaar weniger verwundern würde. Nach den überlieferten Bilderlisten war er ein Historienmaler, der in jenen für die Kirchenmalerei

traurigen Tagen Altarwerke lieferte; mehrere in alten Katalogen angeführte Grisaillen waren wohl Altarflügel gewesen; gelegentlich versuchte er sich auch in Mythologien. Rubens besafs ein Emaus und ein Parisurteil, die Karl I aus seinem Nachlass erwarb; Walpole nennt noch 'Mars und Venus'. In Windsor war einst die Geburt Christi mit Engeln in Wolken. Bei dem Maler Lely sah man ein Bacchusfest; der vlämische Biograph beschreibt einen 'Bacchusgreis'. Ein kleines Bacchanal hatte der König eigenhändig Sir James Palmer übergeben, um danach eine Tapisserie für Mortlake anfertigen zu lassen. Hier aber schwankte man zwischen ihm und Cocxie, ein Wink in betreff des Stils dieser 'Fabeln'. Alles ist spurlos verschwunden. Schon Mander gesteht, wenig von ihm gesehen zu haben, und scheint nur die noch vorgefundene Überlieferung wiederzugeben, wenn er ihn eine 'Perle und Zierde unserer Kunst' nennt, und 'wohl den besten Koloristen seiner Zeit'. Glückliche Modellierung, Wahrheit des Fleisches, dessen Ton er auch in den Schatten festhielt, rühmt er ihm nach.[1])

Dagegen hat uns der Zufall durch Erhaltung einiger Stücke aus einem andern Fach belehrt, dass der Schwerpunkt seines Könnens zum Glück gar nicht in dem Stoffgebiet jener überlieferten Gemäldelisten gelegen hat.

Joos oder Josse, d. h. Jodocus (nicht Joost, ein ganz anderer, Justus entsprechender Name) van Cleve wäre immer eine papierne Gröfse geblieben, wenn nicht Karl Stuart, wahrscheinlich auf Ruben's Wink, der auch einen Kopf von ihm besafs, ein Bildnispaar seiner Hand in den Niederlanden erworben hätte, das dann nach der Sturmflut der Revolution bald wieder in die königlichen Schlösser zurückgesteuert worden ist. Dass hier wirklich ein Selbstbildnis des Malers (nebst dem seiner Ehefrau) vorliegt, ist durch den Stich des Wiericx in Lampsonius *Pictorum aliquot celebrorum Germaniae inferioris effigies* vom Jahre 1572 ziemlich sichergestellt. Die Bildnisse waren damals in Ebenholzrahmen. Passavant sah sie noch im Kensington Palast, jetzt hängen sie im Schloss zu Windsor in einem der von Ihrer Majestät bewohnten Zimmer, neben der Bibliothek.

Wären sie an einen zugänglicheren Ort, z. B. nach Hamptoncourt gekommen, gewiss hätten sie schon zu erfolgreichern Explorationsunternehmen gereizt, und wir würden tröstlicheres über Joos van Cleve lesen als die magern Ausfüllungsätze, mit denen er an seinem Ort bedacht zu werden pflegt.

Mehr als ein Besucher von Windsor Castle hat aus jenem Zimmer den Eindruck mitgenommen, dass hier die Reihe der grofsen Porträtisten des XVI Jahrhunderts durch einen Namen vermehrt sei, dem man kaum mit einem Platz zweiter Ordnung gerecht werden würde, ja den man eigentlich mit keinem andern vergleichen könne. W. Bürger, als er sie zu Manchester sah (1857), war ganz aufgeregt, und seine von den Pariser Malerkriegen erregte Phantasie erblickte in dem 'tollen Cleve' ein Opfer. »Da sehen wir wieder einen Excentrischen des XVI Jahrhunderts, den seine Landsleute, zweifellos die Fanatiker Raphaels, einen Narren hiefsen. Er sieht aber gar nicht aus wie ein Narr. Ein mächtiger, ernster Kopf; eine neue Bekanntschaft, geeignet, diesen recht wenig bekannten Narren an eine hohe Stelle zu rücken.«

Aber auch Waagen imponierte dieses Selbstbildnis, sogar auf Kosten des Antonis Mor, der doch in seinem Jahrhundert als der erste gilt. Der bärtige Mann mit den unheimlichen Augen verfolgte ihn durch die Schlösser Englands (die er das Glück

[1]) Hy was een Meester, die in zynen tijdt wel den besten coloreerder was, zyn dinghen seer aerdigh rondende, en seer vleeschachtigh schilderende, niet hoogende dan met de carnatie zelfs. Van Mander, fol. 147 v.

hatte in rascher Folge durchmustern zu können) und blickte ihn aus manchem der ungezählten 'Holbeins' an. Die meisten jetzt in englischen Galerien aufgeführten Clevebildnisse sind von Waagen benannt worden. Die Vorstellung, dass sein verlorenes Werk dort verborgen sein müsse, scheint ihn besonders in Petworth House beherrscht zu haben, wo er nicht weniger als drei Cleves konstatierte, darunter den sogenannten Thomas Morus. Der Verfasser hat jedoch in diesen sehr von einander abweichenden Bildnissen keine überzeugenden Erkennungsmerkmale finden können.[1])

Waagen wollte Cleve seinen Platz zwischen Holbein und Mor anweisen; aber in Machwerk und Temperament liegt er von beiden weit ab.

Bei aller Bestimmtheit und Kraft ist die Modellierung weich und malerisch, für den Blick aufs Ganze und aus der Entfernung gemacht. Der Ton, bei dem Manne warm gelbbraun, durchsichtig, ist ohne dunkle Schatten, nur mit wenigen Glanzlichtern fast monochrom durchgeführt. Die Modellierung wird hauptsächlich durch Beleuchtungswerte erreicht. Sehr persönlich ist der Eindruck der Innervation. Ein Auge, das dicht unter vorgetriebenen Brauen hervorblitzt, ein leuchtender, durchdringender Blick, betont durch einige wagerechte und diagonale Stirnfalten.

Die Hände sind mit ungewöhnlicher Kenntnis und Kunst ausgeführt. Sie führen eine ganz andere Sprache als bei einem Bruyn etwa und ähnlichen, wo sie übrigens oft gar nichts sagen. Sie rücken dem Beschauer auf den Leib; — die Porträtisten der späteren Zeit, wie Mor, lassen die Arme gern herabfallen: ein kalt vornehmer Zug, der geleistete wie geheischte Unterwürfigkeit ausdrücken kann. Unser Meister scheint stolz auf sich selbst zu weisen.

Wenige würden in diesem Manne einen Künstler, in diesem Auge ein Malerauge vermuten. Ein Porträtbildhauer wunderte sich, dass dieser Kopf einen Maler vorstellen solle, er hatte einen nervösen Gelehrten vermutet.

Die blasse hagere Dame mit dem Rosenkranz bildet zu dem Gatten einen nicht überraschenden Gegensatz. Aus den etwas vortretenden, auseinanderstehenden Augen, der wenig ausladenden Nase, dem breiten fast platten Mund, dem langsamen Blick, alles sehr im Licht gemalt, spricht, wo nicht Willenlosigkeit, doch die Bestimmung zu einem beruhigenden, moderierenden Beruf. Neben jenem Brausekopf waren Eigenwille und Ungeduld nicht angebracht.

Wie weit sind wir hier abgekommen von der plastischen Schärfe und kalten Ruhe eines Holbein, der nur eine kurze Sitzung brauchte, um das Wesen eines Menschen in eine Kontur zu bannen, die dann in einsamer Mufse der Werkstatt mit Farbenflächen ausgefüllt werden konnte. Oder von dem kühlen Ton Mors, seinem metallischen Schimmer, seinen Menschen von klarem, gesammelten, Umstände und Umgebung beherrschenden Selbstgefühl!

Eher könnte man sagen, Cleve stehe zwischen jenen beiden und Tizian. Es ist etwas darin von der Breite und Kraft in Licht und Schatten, von der Lebenskraft des Venezianers ins Vlämische übertragen. Wollte man ihn dagegen mit Landsleuten gruppieren, man würde eher an Frank Floris denken.

Aufser diesem Paar gilt von altersher als Cleve das Bildnis[2]) in Althorp Park, dem Landsitze des Earl Spencer. Mit Recht, nur ist dieser Kopf kein Selbstbildnis.

---

[1]) In dem Mann mit dem Brief in beiden Händen, bz. 1537 sah Woltmann 'wahrscheinlich' einen (sehr beschädigten) Holbein, was kaum für unsern Meister spricht.

[2]) Waagen: in a warm clear brownish tone, approaching the best Venetians. Passavant nennt den Kopf »ganz vorzüglich«.

Er ist auch auf grünem Grund gemalt, mit breitem, starken Lichteinfall. Braune Augen mit seitwärts aufsteigenden Brauen; hohe Stirn, starkes Jochbein. Der kalte keineswegs wohlwollende Blick giebt den Eindruck eines eigenwilligen, verschlossenen Charakters. Die Hände furchtbar derb.



Joos van Cleve.
Angebliches Selbstbildnis.
Original in Althorp Park.

Ich übergehe andere von Waagen vermutungsweise dem Cleve zugeschriebene englische Bildnisse, um für einige uns zugänglichere Stücke Platz zu gewinnen.[1])

Die grofse Halbfigur der Münchener Sammlung (660), bekannt als »das Bildnis mit der schönen Hand« (die Hand ist eine Variante der von Windsor), galt früher als »ein Hauptwerk Holbeins, noch vor 1526 gemalt«. Im Jahre 1872 ist dieser Name aufgegeben, mit der für Clevesche Angehörigkeit unbewusst zeugenden Bemerkung, »dass die nicht ganz leidenschaftlose und ruhige Auffassung des Charakters gegen Holbein spreche«. 1879 wird Cleve vermutungsweise genannt. Einige Härten in der Modellierung kommen auf Rechnung des nicht unberührten Zustandes.

Man hatte den Mann früher Luther getauft, auch Calvin. Den Namen Luther habe ich noch heute beim ersten Anblick des Kopfes aussprechen hören, obwohl ja der Bau ganz abweichend ist. Aber in der Mächtigkeit und Breite der Formen, in der Offenheit und Heftigkeit im Gebahren des bartlosen Mannes mit der hochgewölbten Brust und dem starken freien Hals, glaubt man einen Mitstreiter in jenen Disputationen zu sehen, wo man zu weltumwälzenden Gedanken sich selbst durchbrach und andere mitriss. Wären unsere Historienmaler genötigt, die Züge der Männer des Reformationzeitalters, wie etwa die der karolingischen oder stauffischen Zeiten, zu erfinden, sie brauchten nur bei Cleve eine Anleihe zu machen. Ein Mann von starker Überzeugung und raschem Entschluss, unermüdlich für System und Sekte zu werben und zu streiten. Ein Philosoph schwerlich, oder einer, der »den Leser zum Verstehen zwingen« zu müssen glaubt. Welch durchdringender, forschender doch fester Blick der etwas gekniffenen Augen, die Absichten und Gründe des Gegners erraten, während der schmale, scharfe kurze Mund keine Nachgiebigkeit hoffen lässt. Das etwas feiste, doch feste, faltenlose Fleisch des Gesichts, mit dem geradlinig in der Stirn abgeschnittenen Haar vermehrt diese Hoffnungslosigkeit durch eine gewisse nüchterne Schlichtheit.

---

[1]) Ein Jünglingsporträt in der Bute Galerie (1541). W. Bode führt ein Bildnis bei James Morrison in Basildon Park an, das Waagen nicht sah.

Ein wunderlicher Zufall hat ein anderes Bildnis Clevescher Art mit dem Namen des Züricher Kollegen des sächsischen Reformators beschenkt.[1]) Der platte Breitkopf scheint ein Kaufmann, der Zeigefinger der Rechten deutet wahrscheinlich auf eine streitige Abrechnung. Die Hände sind besonders sorgsam modelliert, Haltung des Kopfes, Schluss des Mundes und Beiwerk sind dem Münchener ähnlich. Wenn das Kolloquium der Reformatoren auf dem Schlosse zu Marburg noch nicht



Joos van Cleve.
Bildnis eines Unbekannten.
Original in der K. Pinakothek zu München.



Joos van Cleve.
Bildnis eines Kaufmanns.
Original in den Uffizien zu Florenz.

gemalt wäre, man könnte diesen Kopf eines bedächtigen Verstandesmenschen verwenden als Opponenten des Eiferers von Wittenberg.

Vor kurzem ist die Universitätsammlung von Strafsburg durch W. Bode mit einem Bildnis, Kniestück, bereichert worden, in dem auch der Verfasser den Geist des Malers wiederzuerkennen glaubte. Ein junger bartloser Mann im Pelzmantel, mit kunstvoll verkürzter, vorwärtsweisender Hand, diesmal auf dunklem Grund. Der fixierende und zugleich etwas verstörte Blick des abstofsenden Gesichts, die herabgezogenen Mundwinkel zeigen eine Mischung von Misstrauen, Abneigung und Trotz; und dazu stimmt das starke Jochbein, die schwach geröteten Wangen.

In Blenheim bemerkte derselbe Kenner einen sehr feinen Kopf, dessen Übereinstimmung mit einem unscheinbaren Rubensbildnis der Pinakothek (786) ihm nicht entgehen konnte. Ein Jüngling in schwarzem Barett und Mantel, den Kopf etwas zurückgeworfen, mit träumerisch wehmütigem Blick. Dass Rubens dies Bild kopiert hat, lehrt der Augenschein. Ob es aber das in seinem Nachlass aufgeführte Porträt von

[1]) Der sogenannte Zwingli von Holbein in den Uffizien. Brogi 2969.

Cleve ist, scheint nicht sicher. Abgesehen vom Fehlen entscheidender Zeichen, warum sollte Rubens ein Bild, das er besafs, kopiert haben? Er hat sehr viele Bilder ihm sympathischer Meister kopiert, aber weniger zum Studium, denn zur Vermehrung seiner Galerie, wenn er die Originale nicht bekommen konnte. Bei Unauffindbarkeit anderer Beweggründe wird man annehmen dürfen, dass es eine Person vorstellte, die Rubens interessierte.

CARL VAN MANDERS BERICHT VON DER KATASTROPHE

Von Joos van Cleves Leben hat der Biograph nichts weiter in Erfahrung bringen können als einen Bericht über seinen traurigen Schiffbruch. Er giebt uns keinen Aufschluss, ob er erst auf Anlass der spanischen Hochzeit nach England gekommen war, oder schon eine Zeit lang dort thätig gewesen ist. Es scheint jedoch, dass das zu Karl I Zeit den Bildern des »Sotto Cleve« geschenkte Interesse erst durch Rubens' Lob und vielleicht eben durch Manders Buch angeregt worden sei. Beiläufig, die Reise Cleves nach Spanien steht weder bei Vasari noch bei Sandrart und ist nichts als eine Mr. Descamps in der Eile des Excerpierens bei Nennung Philipp II in die Feder geflossene Wortverbindung.

Nachdem Mander schon im Eingang über die Folgen mafslosen Ehrgeizes, der den Zügel der Selbsterkenntnis abwirft, moralisiert hat, erzählt er:

»Cleve kam zur Hochzeit Philipps von Spanien mit der Königin Marie von England, um seine Sachen an den König (Prinzen) zu verkaufen. Er begab sich zu des Königs Maler Antonis Moro, mit dem Ersuchen ihm behülflich zu sein, wozu dieser auch bereit war. Aber eben damals kamen viele ausgezeichnete Gemälde aus Italien, besonders von Tizian, die dem König sehr gefielen und von ihm gekauft wurden, also dass Mor nichts in Cleves Interesse zu Wege bringen konnte. Da trieb der Dünkel Cleve so weit, dass er aus Grimm toll wurde, wähnend dass seine Sachen über die aller andern geschätzt werden müssten. Er fuhr Mor heftig an, nannte ihn einen hoffärtigen Narren, der gute Maler für nichts achte; sagte auch, er thäte besser nach Hause zu gehen, um seine Frau vor den Canonicis zu hüten, und dergleichen lästerliche Reden. Als ihm Mor drohte, kroch er unter den Tisch. Aber es war unter Mors Würde, sich seinetwegen zu ereifern. Endlich ward Cleve so verwirrt in seinen Sinnen, dass er die seltsamsten Dinge aufführte. Er firnisste seine Kleider, Mantel und Mütze mit Terpentin und schritt also gleifsend durch die Gassen. Er bemalte seine Tafeln von hinten, damit man (sagte er) auch wenn sie umgedreht stünden, etwas zu sehen habe. Wo er Gemälde, die er früher trefflich ausgeführt, ansichtig wurde, trachtete er sie in die Hand zu bekommen, um sie zu verbessern (nach seiner Ansicht) und verdarb sie so, dass es ein Jammer war. Endlich holten ihn seine Freunde und nahmen ihn in Verwahrung.«

Diese Geschichte ist man neuerdings übereingekommen als Fabel zu behandeln. Es hat sich nämlich das Testament eines Malers Joos van Cleve in Antwerpen gefunden, das vierzehn Jahre vor dieser Katastrophe, vom 10. November 1540 datiert ist.[1]) Dass es aber zwei Maler dieses Namens in Antwerpen gegeben habe, schien ausgeschlossen durch das Fehlen jeder Spur eines zweiten, jüngeren Josse in den Liggeren. Man hätte das Testament auch gegen seinen angeblichen Wahnsinn anführen können, denn ein Narr kann kein notarielles Testament ausfertigen lassen. Indes ist dies sein Unglück bereits durch Lampsonius bezeugt. Versuchen wir jedoch eine unbefangene Prüfung der Geschichte.

---

[1]) Van den Branden, Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool 1883. S. 132. Peter Coeck von Aelst war Zeuge.

Der Erfinder müsste gut unterrichtet gewesen sein. Die Nennung Tizianscher Gemälde bezieht sich auf die von dem Prinzen in Augsburg erteilten Aufträge. Nach dessen Brief an Francisco Vargas aus London (6. Dezember 1554) war das Bild Venus und Adonis eben dort eingetroffen; beim Auspacken hatte man einen Bruch gefunden.[1]) Philipp hatte auf der niederländischen Reise grofses Gefallen an flandrischen Gemälden gezeigt und Meisterwerke zu kaufen gesucht. Die frischen Lorbeeren Mors in Lissabon und Madrid, die frühern Ehren Holbeins mussten bei ehrgeizigen Köpfen aufregend wirken, und einen günstigeren Zeitpunkt konnte es nicht geben. Wahrscheinlich hatte Cleve gehofft, mit seinen Mythologien Anklang zu finden, und da wäre dann freilich sein Misserfolg neben Tizian begreiflich. Seine Bacchus- und Venusstoffe scheinen auf den Geschmack der Grofsen berechnet.

Die Geschichte ist mit so viel Kenntnis auf Personen und Verhältnisse dieses Jahres 1554 zugeschnitten, dass man kaum die irrtümliche Verstellung eines früheren Vorfalls annehmen kann. Man müsste das Ganze also für eine Mystifikation halten, mit der ein Schalk Mander gefoppt hätte. Ein so gut informierter Mann aber würde, wenn er etwa aus Darstellerbedürfnis den Schiffbruch des Malers in England ausmalen wollte, leicht eine zeitlich besser passende Kombination gefunden haben. Einen berühmten Künstler vierzehn Jahre nach seinem Tode bei der Hochzeit der Königin Maria in den Strafsen Londons als Narr umherstolzieren lassen, und diesen schlechten Scherz in ein voraussichtlich viel gelesenes Buch bringen, wäre etwas kühn gewesen.

Nun aber ist bekannt, dass van Mander gerade über die Erlebnisse seiner Maler in England gut bedient gewesen ist. Sein Leben Holbeins stammt aus der Quelle dortiger Überlieferungen, es beginnt mit dessen Übersiedelung dorthin; in Basel hatte man ihn ja leider abgewiesen. Die nur von ihm berichtete Aufnahme und sein längeres Wohnen im Hause des Thomas Morus hat auch Woltmann gelten lassen. Horace Walpole stellt die wahrscheinlich richtige Vermutung auf, dass diese englischen Nachrichten von seinem alten Lehrer Lucas de Heere herrührten, mit dem er in freundschaftlichen Beziehungen geblieben ist.[2]) Diese waren durch Übereinstimmung ihrer konfessionellen Stellung — beide hatten sich dem Protestantismus zugewandt — noch inniger geworden.

Lucas de Heere konnte die Geschichte von Augenzeugen gehört haben. Oder wäre er gar selbst ein Augenzeuge gewesen? Hier begegnet man der noch unausgemachten Frage über die Zeit seiner ersten Reise nach England. Sicher ist nur, dass er nach seiner Verbannung als Ketzer (1568 steht er auf der Liste der Verbannten) am englischen Hofe erscheint. Im Jahre 1569 hat er das allegorische Bildnis der Elisabeth mit den Göttinnen (in Hamptoncourt) gemalt. Aber schon George Vertue und Horace Walpole haben eine Reihe bezeichneter und datierter Bildnisse englischer Edelleute von ihm aus den fünfziger Jahren gesehen und besessen. Walpole schien eine so angesehene Stellung des kaum Zwanzigjährigen nicht wahrscheinlich; das Porträt des greisen Sir William Sidney († 1553) müsse eine Kopie sein, den Lord Maltravers (im Besitz des Herzogs von Norfolk), der 1557 in Brüssel starb, möge er dort gemalt

[1]) Crowe und Cavalcaselle, Titian II 509.

[2]) Karl Vermander, his scholar, who has given the lives of those masters, learned many anecdotes of our English painters from Lucas. H. Walpole, Anecdotes of painting in England P. I. Auch den Cornelis Ketel kann er ausgefragt haben, über dessen Erlebnisse in England er genaue Auskunft giebt. Er besuchte ihn in Amsterdam und widmete ihm seine Erklärungen antiker Statuen. H. Hymans, Le Livre II, 165.

haben, und diese Aufnahme konnte ihm den Weg nach England bahnen. Die Bildnisse der Frances Brandon, Herzogin von Suffolk und ihres zweiten Gatten Adrian Stoke setzt Walpole aber in seinen ersten Aufenthalt, von 1557 bis 59. Im Juli dieses Jahres ist er wieder in Gent, um seinem Vater bei der Ausschmückung von S. Bavon für das Ordensfest des goldenen Vliefses, das Philipp II angekündigt hatte, zu helfen.

Dagegen hat George Stanley [1]) neuerdings auf ein Bildnis der Königin Mary aufmerksam gemacht, das auf dem in der Ecke links unten gemalten Zettelchen das echte Monogramm de Heeres und die Jahreszahl 1554 trägt.[2]) Es ist jetzt im Besitz der Antiquarian Society in Burlington House und macht ganz den Eindruck eines Originals. Ein steifes, mit unsäglichem Fleifs im Beiwerk ausgeführtes Bild im Geschmack eines Peter Candid oder Pantoja de la Cruz, das Gesicht hellweifslich, zart und schattenlos, wie seine Bildnisse der Elisabeth. Noch mehr. Die Tudorausstellung im Jahre 1890 brachte zwei weitere Porträts der Königin von seiner Hand zum Vorschein. Nun ist ja freilich bekannt, dass Lucas auch Kopien geliefert hat, in Cambridge ist ein Heinrich VIII von ihm nach Holbein; aber es ist doch nicht wahrscheinlich, dass in den Tagen Elisabeths am englischen Hofe die Nachfrage nach so ausführlichen, also kostspieligen Bildnissen ihrer Vorgängerin lebhaft gewesen sei.

Lucas de Heere war nach dem Zeugnis des Geschichtschreibers Marcus van Vaernewyck, eines Freundes seines Vaters, ein frühreifes Talent, Poet, und durch Unterhaltungsgabe bei den Vornehmen sehr beliebt. Der alte Jan de Heere, in Gent der tonangebende Bildhauer, hatte nahe Beziehungen zu niederländischen Grofsen, er mag wohl bei der bevorstehenden Hochzeit auf den Gedanken gekommen sein, seinen hoffnungsvollen Zwanzigjährigen im Gefolge der niederländischen Gesandtschaft anzubringen. Maler bei solchen Anlässen mitzunehmen war eine alte Gepflogenheit der fürstlichen Gäste und Gesandten.

Hier war also dem blutjungen Genter in den Schofs gefallen, was sein älterer weit begabterer Antwerpener Landsmann vergebens erstrebte. Man kann sich vorstellen, wie ihn dessen schweres, wiewohl in so grotesker Form auftretendes Unglück aufregte; es schien ihm wert, dem sammelnden Biographen in aller Umständlichkeit mitgeteilt zu werden.[3])

Und wie verhält sich's mit der inneren Wahrscheinlichkeit der Geschichte? Bekanntlich pflegen erfundene Krankheit- und Wahnsinnbilder aus Laienfedern selten die Achtung der Ärzte zu finden, selbst den mühsamen Leistungen heutiger als Realisten verkleideter Romantiker ist das begegnet. Manders Erzählung von Cleves Künstlerneurose hat dagegen den Eindruck der Richtigkeit gemacht.

Das Bildnis zeigt einen Mann von kräftigem Bau und lebhaftem Temperament, aber nicht ohne ene Spur von Reizbarkeit und Misstrauen.[4]) Es wäre freilich voreilig,

---

[1]) In der neuen Ausgabe von Michael Bryans Biographical and critical Dictionary of painters. London 1853. L. de H. must have visited England before the reign of Elizabeth, as there is a beautifully executed portrait of her sister Mary by him.

[2]) Nicht 1544, wie W. Burger in den Trésors d'art angiebt, woraus man die Fälschung der Signatur gefolgert hat.

[3]) Auffallend ist, dass van Mander über Lucas de Heeres eigene englische Reisen so wenig, über die erste gar nichts sagt. Aber der spätere eifrige Protestant und Konfessor mochte über die Rolle, die er am Hof der blutigen Maria und Philipp II gespielt, nicht gern sprechen.

[4]) Ses sourcils froncés, sa bouche contractée, son regard sombre et indigné, qui ne compte pas sur l'équité des hommes, ni sur la bonne volonté du sort, — so hat Michiels

darin schon den Blick des Verfolgungswahns zu erkennen. In diesem herrlichen Kopf ist noch nichts von Erkrankungszeichen zu finden. Aber er scheint jenes Temperament auch auf Bildnisse andrer zu übertragen, wenigstens liebte er, abweichend von zeitgenössischen Porträtisten, ihre Züge in Augenblicken der Erregung festzuhalten.

Die Überreizung äufserte sich bei ihm zuerst als übertriebenes Selbstgefühl. Er stellt seine Arbeiten über die aller Kollegen und erklärt sie für unbezahlbar. Dieser Zug begegnet uns auch bei seinem jüngern Zeitgenossen El Greco, in dessen auf spanischem Boden gemalten Sachen von jeher ein krankhafter Zug gefunden wurde, obwohl er selbst nie die »Grenzzustände« überschritten hat. Auch sein Stolz empörte sich dagegen, nach Handwerkerart für ausgemachten Lohn zu arbeiten; er verweigerte die den Kaufgeschäften in Kastilien auferlegte Alcabala und liefs es auf einen Prozess ankommen, den er gewann. Beide fanden sich zu Hause nicht genug anerkannt. Cleve reist nach London, wie es scheint ohne Empfehlungen, in der Hoffnung für die eigentlich unschätzbaren Schöpfungen doch ein gewisses Äquivalent in dem indischen Gold des Prinzen von Spanien zu finden, und vor jenen versammelten Grofsen der Erde als Künstler zu glänzen. Um sich bei Hofe einzuführen, wendet er sich nicht an einen einflussreichen Gönner. Mancher Grande oder Prälat würde Philipp gewiss gern mit der Empfehlung eines so hervorragenden Porträtisten den Hof gemacht haben. Er kommt zu dem Maler Antonis Mor. Der Utrechter wird ihn mit grofsen Augen angesehen haben, als er sich gleichsam eingeladen sieht, ihm Platz zu machen. Man sieht da beiläufig, wie er auch das vom Genie hat, dass er ein grofses Kind ist, und frühere Misserfolge werden verständlich.

Enttäuschung und gekränkter Stolz bringen den Verfolgungswahn zum Ausbruch. Er sieht hinter dem Misserfolg den Neid des Kollegen. Hier stiefsen zwei Naturen zusammen, die sich schwer verstehen. Der besonnene Holländer, der sich den schwierigen Verhältnissen des Madrider Hofs gewachsen zeigte und dessen Gravität und Würde selbst die Spanier bemerkten; der lebhafte Vläming, der sich selbst in Antwerpen nicht anzubequemen vermocht hatte. Die sichere, bevorzugte Stellung des Rivalen, dessen Bildnisse ihm wohl recht frostig vorkamen, empfindet er als persönliches Unrecht.[1]) Er nennt ihn einen hoffärtigen Narren und macht beleidigende Anspielungen auf seine Privatverhältnisse. Er erfährt eine peinliche Zurechtweisung[2]), und darauf beginnt er dann ganz närrische Dinge auszuführen. Am hellen Tage in mittelalterlichem Kostüm durch die Strafsen stolzieren, dies Schauspiel sollen auch in unseren Tagen (wo die Künstler korrekte Gesellschafts- und Geschäftsmänner zu sein pflegen) überlegene Geister, 'Ästheten', in Pall Mall den Philistern gegeben haben. Das Verderben endlich von eigenen früheren, fertigen Gemälden durch fortwährendes Übermalen ist ein Zug, der auch von Tizian, hier als Zeichen greisenhaften Verfalls erzählt wird. Die Ohnmacht, eine Arbeit weder vollenden noch aufgeben zu können, ist eine Folge psychischer Schwäche, die Zola in dem Künstlerroman *L'Oeuvre* in einer Weise abgemalt hat, die erschütternd sein würde, wenn sie nicht durch die ekelhaft breite

---

den melancholischen Zug aus dem alten Stich nach dem Windsorporträt herausgelesen. Michiels, L'art flamand, 1877, p. 125.

[1]) We cannot blame him for feeling hurt that the latter was preferred to him. Waagen Treasures III, 456.

[2]) Die Bemerkung »doch war es unter Mors Würde, sich viel über ihn zu ereifern (doch en was Moro niet weerdighen hem zyns veel te bemoeyen)« ist wie aus dem Munde eines stolzen Mannes, der eine grundlose Beleidigung erzählt.

Wiederholung den Verdacht erweckte, dass der Schriftsteller vorübergehend von dem Zustand seines Helden in Mitleidenschaft gezogen worden sei.

Nach kompetentem Urteil wird das Krankheitsbild, soweit es aus der anekdotenhaften Erzählung zu gewinnen ist, am ehesten zum Lähmungswahnsinn passen. Der Gröfsenwahn, die Reizbarkeit, der Umschlag des Zornes in Kleinmut, endlich die grotesken Formen der Entartung malerischer Schaffenskraft scheinen darauf zu führen, dass der begabte Mann diesem schrecklichen und unheilbaren Leiden verfallen war.

GIEBT ES EINEN ÄLTEREN JOOS VAN CLEVE?

Die englische Geschichte wäre also wohl nicht so leichten Kaufs aus der Welt zu schaffen. Ist sie aber glaubwürdig, so müssen der »sotte Cleef« und der Cleef, der im Jahr 1540 in Antwerpen sein Testament machte, verschiedene Personen gewesen sein. Diese Auskunft brauchen wir indes nicht erst zu erfinden, sie bestand schon als Überlieferung. Mander war die Eintragung eines Joos van Cleve als Freimeister vom Jahr 1511 nicht unbekannt; er hielt ihn für einen älteren Maler desselben Namens. Warum ist er nicht auf die so naheliegende Annahme gekommen, dass dieser Joos von 1511 sein Cleve sein müsse? Doch wohl nur, weil dessen ihm sonst bekannte Verhältnisse dazu nicht passten, am wenigsten das Alter. Er kannte ihn als einen viel jüngeren; ein Antwerpener Kupferstich z. B. setzte seine Blüte ins Jahr 1544.[1]) Deshalb konnte er sich die Frage vorlegen, ob der Maler von 1511 nicht seines Cleef Vater gewesen sei.

»Dieses Joos Alter oder Geburtszeit kenne ich nicht. Es ist freilich im Jahr 1511 ein Joos van Cleef in die Malerzunft von Antwerpen gekommen, der seiner Zeit viel Marienbilder, von Engeln umgeben, machte; ich weifs nicht, ob er von des tollen Cleef Vorfahren war. Aber ein Meister Willem van Cleve, der 1518 in die Gilde kam, ist sein Vater gewesen«.

Frühere Schriftsteller fanden keinen Grund, Manders Annahme zu bezweifeln. A. Siret glaubte an die Existenz eines »Josse aux madones«.[2]) Immerzeel meinte, manches Werk des älteren möchte wohl dem jüngeren beigelegt worden sein. Neuere Forscher dagegen wie H. Hymans und van den Branden lassen nur *einen* Maler dieses Namens gelten; der Meister von 1511 ist eben der »sotte Cleef«. Michiels nannte Manders Angabe *une fâcheuse méprise*. Man beruft sich darauf, dass die Liggeren nur *einen* Meister dieses Namens kennen. Indessen schon Siret hat daran erinnert, dass in diesen Urkunden auch Lücken vorkommen.[2]) Ihre Veröffentlichung hat ergeben, dass die Eintragungen der Jahre 1541 und 1548 völlig fehlen, und gerade hier konnte die Freisprechung des jüngeren Cleve erfolgt sein. Jacques de Backer und Anthonis van Montfoort, der Sohn des Joos, Cornelis, und viele Schüler des Frank Floris fehlen.

Die Daten des Joos der Liggeren passen nun in der That ganz und gar nicht zu dem Platz, den man dem »sotten Cleef« bisher in den Geschichtbüchern gegeben hat, und, was wichtiger ist, zu dem Stil seiner beglaubigten Bildnisse. H. Walpole führt ihn an im Zeitalter Edwards VI und der Maria, zwischen Mor, Lucas de Heere und Cornelis Ketel. Woltmann lässt ihn unter der katholischen Maria mit Mor »das

[1]) Vivebat Antwerpiae in patria 1544.

[2]) A. Siret in der Biographie nationale p. p. l'Académie Roy. de Belgique. Bruxelles 1872. Vol. II. Immerzeel p. 239.

Feld behaupten«.[1]) Woerman setzt ihn zwischen Maler, die ein halbes Jahrhundert nach des Meisters Aufnahme geboren sind: Mark Geeraerts (1561—1632) und jene zwei von Walpole genannten; Max Rooses bringt ihn als Zeitgenossen der Cleve, die bei Frank Floris lernten, in Gesellschaft von Pourbus, Gualdorp Gortz, Adrian Key und Ambrosius Francken.

Wer war aber dann der seiner Zeit berühmte, verschollene Madonnenmaler Joos van Cleve der Ältere? Auf diese Frage giebt der Artikel im Maiheft der Zeitschrift für bildende Kunst eine Antwort, die gewiss fast alle Leser überrascht hat.[2]) Es wäre ein sehr bekannter Maler, den man schon unter mehr als einem Namen, nur nicht unter diesem gesucht hatte: Der Kölnische Meister vom Tod Mariä. Der Verfasser scheint durch die glückliche Entdeckung des herzoglich Cleveschen Wappens auf dem Halsband des Windhundes in der Neapler Epiphanie auf die Spur des Namens geführt worden zu sein. Es ist wirklich das gespaltene Schildchen, mit dem Karfunkelrad der Grafen von Cleve vorn, der geschachten Binde der Grafen von der Marck hinten. Man konnte indes auch noch auf anderem Wege auf diese Kombination kommen, wie Schreiber dieses im Juni 1886 in München. Studien alter Niederländer in Spanien hatten ihn öfter auf die Antwerpener Schule in den Tagen der Quinten Metsys, Patenier und Mabuse geführt. Die Entdeckung, dass die Hexenfiguren in der grofsen S. Antoniuslandschaft des Pradomuseums von Meister Quinten herrührten,[3]) warf ein Streiflicht auf die Staffage der Patenierschen Landschaften. Die vier heil. Cristoph, »auf grau Papier verhöht«, die ihm Dürer schenkte, waren gewiss für diesen Zweck erbeten worden. Die Angabe Manders von dem Madonnenbild des Joos van Cleve, zu dem Patenier die Landschaft gemalt, eröffnete die Aussicht, jenen als Historienmaler bisher noch nicht nachgewiesenen Meister auf einem Patenier wiederzufinden. Nun giebt es in der Brüsseler Galerie eine Ruhe auf der Flucht, die nicht ohne Grund Patenier zugeschrieben wird, obwohl die Madonna gar nicht im Charakter seiner sonstigen Figuren ist (z. B. auf dem gleichen Gegenstand in dem grofsen Bild in Madrid), wohl aber in der Art des Meisters vom Marientod. Diesem war das Bild denn auch von L. Scheibler vermutungsweise zugeschrieben worden. Dasselbe Bild, die Maria fast ganz genau, die Landschaft räumlich besser angeordnet, findet sich als Schulwiederholung unter den Boisserées der Pinakothek (59).[4])

In diesen Kreis musste der Meister Joos van Cleve von 1511 jedenfalls hineingehören. In den Jahren 1519, 1520 und 1525 war er Dechant der Schilderkammer, in den Jahren 1523, 1535 und 1536 nimmt er vier Schüler an. Im Jahr 1511 vollendete Quinten Metsys seine Grablegung, zwei Jahre nach dem S. Annenaltar; vier Jahre später wird Patenier Freimeister. Die Verwandtschaft des Meisters vom Marientod mit Quinten (die aber natürlich nicht als Schülerverhältnis oder Nachahmung zu denken ist), war längst bemerkt worden.[5]) Die Ähnlichkeit vieler seiner Hintergründe mit Patenier liegt auf der Hand. Er war Dechant zur Zeit des Einzugs Carl V, und des

[1]) A. Woltmann, Leben Holbeins I, 489.

[2]) Der Meister des Todes Mariä, sein Name und seine Herkunft. Von E. Firmenich-Richarz.

[3]) Zeitschrift für bildende Kunst 1886. H. Hymans hatte schon früher ein Zusammenwirken Quintens und Joachims vermutet. Le Livre des peintres I, 195.

[4]) Damit soll nicht behauptet werden, dass in einem von beiden Bildern oder in beiden Kompagniearbeit der zwei Maler wirklich vorliege. Übrigens hat auch Dr. Max Friedländer in dem Brüsseler zwei Hände gefunden.

[5]) Z. B. im Katalog der Pinakothek von 1872.

Besuchs Albrecht Dürers. Dass der Meister des Marientodes aber ein sehr angesehener Maler und an seinem Ort einer der ersten gewesen ist, kann nach dem Kunstwert seiner Bilder und deren weiter Verbreitung im Ausland nicht zweifelhaft sein.

Zunächst konnte man wohl als möglich denken, dass der 'sotte Cleve' der gealterte Meister des Marientods sei. Auf diesen passte einiges in den Beschreibungen der Porträts in Windsor und Althorp. Diesen Punkt aufzuklären bot sich Gelegenheit auf einer englischen Reise im April 1892. Aber einige Minuten in dem Zimmer des Schlosses zu Windsor genügten für die Gewissheit, dass daran gar nicht zu denken sei. Ein klarerer Gegensatz in Auffassung und Malweise dürfte kaum zu finden sein.

Van Manders sehr summaricher Bericht, in dem er den letzten kümmerlichen Rest der Überlieferung auffing, bezeichnet den älteren Joos als Marienmaler, der 'Maria von Engeln umgeben'. Auch über diesen Punkt gab England Licht. In der Sammlung von Mr. Weld-Blundell zu Ince Hall bei Liverpool ist ein solches Bild, die Madonna mit dem Jesuskind im Genuss himmlischer Musik. Diese Tafel, die dem Verfasser schon früher als des Meisters schönstes Gemälde erschienen war, steht der heil. Anna im Brüsseler Museum, diesem Familienbild von entzückender Naivetät sehr nahe; einen späteren Nachklang enthält das Wiener Triptychon, wo wenigstens *ein* Engel herbeigeflogen ist. Zu den Seiten des reichen Thronbaus mit dem Baldachin auf Säulen von geschliffenem bunten Marmor sieht man dort eine Kapelle von drei Engeln, der vierte bietet einen Teller Kirschen an. Das Kind ist eingeschlafen und saugt am Ärmchen (wie in Brüssel). Zur Seite steht der beliebte Tisch mit Traube, Messer, durchgeschnittener Zitrone, Römerglas. Das Bild stammt aus seiner glücklichsten Zeit, ist ganz hell, farbig und heiter. Sanfte begrünte Hügel, ein Fischermann am Wasser, eine Bleiche.

Dies ist nun freilich die einzige nachweisbare Maria *met engelen omtrent*, doch darf man darauf aufmerksam machen, dass Maria (abgesehen von einigen Bildnissen und einem heil. Hieronymus) in keinem seiner Bilder fehlt und fast immer die Hauptperson ist. Nur zeigt sie der sehr bürgerliche Maler nie in der Glorie der Wolkenwelt, als Himmelskönigin, noch in der symbolisch-dogmatischen Darstellung der Konzeption. Die Engel sind das einzige Übernatürliche, eigentlich aber nur ihre Papageienflügel. Den Tafeln mit der thronenden stehen gegenüber die Idyllen der Ruhe auf der Flucht; da entrückt er sie aus den Ciborien mit den kostbaren Steinen des himmlischen Jerusalem, den Smyrnaer Teppichen und dem Brokatgehänge in den heimisch nordischen Tempel der Natur. Die Note des Feierlichen herrscht in den Epiphanien, wo er alle seine Kunstmittel entfaltet; in den beiden reichsten (Dresden) hat er seine Bildnisfigur leicht kenntlich angebracht. Dann in Wehmut zerflossen mit dem Schmerz ringend, unter dem Kreuze. Und wo sie im Sterbezimmer die Tröstungen der katholischen Religion empfängt, wird ihr der Augenblick des Entschlummerns zur Verklärung — zur Verjüngung.

Er muss hier dem Zuge seines Genius oder seines Herzens gefolgt sein, denn der jene drei Madonnen, die Heiligen im Hackenayschen Altar und die liebliche heil. Magdalena in S. Donato zu Genua gemalt hat, besafs ein besonderes Charisma für Darstellung reiner, zartfühlender Jungfräulichkeit. Wir lesen auch, dass er im Jahre 1520 in die Gilde *van O.-L.-Vrouwelof* eingetreten ist.[1]) Die Mariengestalten der frü-

[1]) Nach der Quittung im Archiv der Kapelle Notre-Dame in der gleichnamigen Kirche. Rombouts und van Lerius, De Liggeren. I, 75 f. Man hat diese Quittung auf seinen Eintritt in die Malergilde bezogen!

heren Niederländer passen sonst nicht immer so ganz (wie die der alten Kölner und seines Zeitgenossen Quinten Metsys) zu den Ansprüchen des frommen Gemüts an das Bild der Madonna, der nachsichtigen Fürsprecherin der bedrängten und verschüchterten Herzen.

Nimmt man alles dies zusammen, so wird man bei einiger Unbefangenheit nicht leugnen, dass sich eine verlockende, zum Weiterforschen reizende Wahrscheinlichkeit für die Hypothese ergiebt. Was man dagegen von *Beweisen* gefunden zu haben glaubte, hat sich leider noch keineswegs als kritisch wetterbeständig erwiesen.

Seit van den Brandens Geschichte der Antwerpener Schule war der Familienname des Joos van Cleve: van der Beeken bekannt, d. h. vom Bach. Nun hatte auf einem niederländischen Altarwerk, in der Reinholdkapelle der Danziger Marienkirche, dessen Malereien neuerdings, mit mehr oder weniger Bestimmheit, dem Meister des Marientods zugeschrieben worden waren, L. Kaemmerer auf einer gemalten Fensterscheibe den gröſseren Teil eines verkürzten Monogramms gefunden, das auf jenen Namen passen würde. Rechts von X war die gotische Minuskel b deutlich. In der Kölner Tafel aus der Hackenayschen Hauskapelle war ein ähnliches Monogramm; der Anfangsbuchstabe des Vornamens I war deutlich, statt des b aber erschien ein Ding wie eine Schlinge oder ein Tropfen, das man nach Wunsch b oder d oder o lesen konnte. Leider können die Danziger Tafeln nicht für ein Werk des Meisters, nicht einmal seiner Schule gelten.[1])

Die rebusartige Versteckung des Malernamens unter dem herzoglich Cleveschen Wappen (auf dem Hundehalsband) wäre gewiss ungewöhnlich. Näher liegt die einfache Annahme, dass der Stifter, der hier auf Anbringung seines Bildnisses verzichtete, sich als Angehörigen jenes fürstlichen Hauses bezeichnen wollte.

Einen wirklichen Beweis für die Hypothese schien der Stein auf dem Ring eines angeblichen Selbstporträts des Malers zu liefern. Dieser hat bekanntlich seine Figur in dreien seiner reichsten, sämtlich fürs Ausland bestimmten Altartafeln angebracht, zweimal im Mittelgrund, einmal in der Predella. Jedem Besucher der Dresdener Galerie ist das dünne Männchen erinnerlich mit den schmalen Schultern und dem mopsigen Gesicht; dasselbe kehrt, etwas gealtert, in dem Abendmahl des Louvre wieder, hier als Wirt. Eine ähnliche Figur steht in einem Gemälde des Barthel Bruyn hinter dessen Gestalt, ihm die Hand auf die Schulter legend; und ein verwandter Kopf existiert als Brustbild in der v. Kaufmannschen Sammlung zu Berlin.[2])

Dies zweifellose Selbstporträt glaubte der Cicerone auch in dem Mann des Quinten Metsys genannten Ehepaars im Malersaal der Uffizien (Nr. 237) wiederzufinden. Der Mann trägt einen Ring, auf dessen Stein Dr. A. Goldschmidt das Bild eines Bachs und ein Kleeblatt deutlich erkannt hat. Auf dem Bildnis der Frau steht die Jahreszahl 1520. In diesem Jahre wurde Joos van Cleve sein erster Sohn, Cornelis, geboren.

Zu unserm Bedauern ist dieser scheinbar bündige Beweis von einer anderen Seite anfechtbar. Die Züge stimmen nicht mit jenen Selbstporträts. Der Mann in

---

[1]) Die Tafeln werden um dasselbe Jahr 1515 gemalt sein, dessen Zahl auf dem Rahmen des Kölner Marientods steht; aber man kann keinen Anklang dieser unbeholfenen Figuren an die so kenntlichen und stets wiederholten Köpfe und Geberden des Meisters entdecken. Dagegen ist die Übereinstimmung mit dem Kempener Altar, den der Antwerpener Adrian van Overbeke 1513 übernahm, im ganzen und in vielen Einzelheiten unverkennbar.

[2]) Mitgeteilt im XII. Band des Repertoriums. 1889. Bruyns Bild im Kölner Museum Nr. 392.

den Uffizien trägt eine gerade starke Nase mit einer leichten konvexen Erhöhung in der Mitte des Rückens; in den drei genannten Gemälden hat er eine knollige Stumpfnase mit kurzem, eingebogenen Sattel.

Eher passt zu ihnen ein anderer, ebenfalls(!) Quinten Metsys genannter Kopf des Malersaals (Nr. 316), der auch den auf den Betrachter gerichteten Blick der Selbstbildnisse hat. Dieser jüngere Mann hat ein volles rundliches Gesicht und einen lebhaften unternehmenden Blick.

Das Porträt des Ehemanns muss also ein anderes Mitglied der Familie van der Beeken, alias Cleve vorstellen, und hier bietet sich jener Willem van Cleve der Liggeren, der Freimeister von 1518 und Vater des Marten und Hendrik van Cleve.

Kaum wage ich noch vorzubringen, dass eine Anspielung auf den Namen 'vom Bach' in den landschaftlichen Gründen seiner Gemälde versteckt sein könnte, in Gestalt eines fast ausnahmlos angebrachten Bachs, der sich (neben Gewässern andrer Art, Teichen, Strömen, Meeresufern) wohl auch besonders aufdrängt. Maria in der Flucht nach Ägypten sitzt zur Seite einer ummauerten Quelle. In der einen Dresdener Epiphanie, wo er sich in ganzer Figur an die Brüstung auf der Treppe der Ruine gestellt hat, steht der rechte Ellenbogen gerade vor dem Bache dahinter.

DIE REISEN NACH CALCAR, GENUA, KÖLN UND PARIS

Indes bei einer Frage in dem Stadium der vorliegenden dürfte es nützlicher sein, sich darüber zu verständigen, was man wirklich weifs, als mittelst Annahmen und Attributionen mehr oder weniger unsicherer Fundierung einen Bau aufzurichten, der für halbwegs kritische Leser beim Zusammenbruch leicht auch den soliden Kern in seinen Ruin mitziehen könnte.

So ist z. B. die Herkunft unsres hypothetischen Joos van Cleve d. Ä. noch nicht bekannt. Es ist wohl möglich, dass die Antwerpener Malerfamilie van Cleve ihren Ursprung von der Stadt dieses Namens herschreibt, aber der Meister von 1511 war nicht der erste dieses Namens alldort. Warum sollte er nicht ein Sohn des Meisters Heynrick van Cleve (von 1489) sein, des Lehrers Jan Sanders, genannt van Hemessen; und der Enkel des Meisters Jan van Cleve (von 1453)? Es wäre sogar wahrscheinlich, nach dem Fehlen der Eintragung seiner Lehrlingschaft, dass er ein Schüler seines Vaters gewesen ist.

Man hat ihn zu einem Schüler des Jan Joest von Calcar, einer Nachbarstadt Cleves, machen wollen, nachdem die eine Zeit lang herrschende Annahme, dass beide dieselbe Person seien, allmählich aufgegeben worden ist. Seitdem, Dank den bessern Hilfsmitteln, Bildervergleichungen in immer engern Gruppen angestellt werden konnten, lernte man Unterschiede erkennen, wo man sonst nur Ähnlichkeiten sah. Diese sind ohne Zweifel hier vorhanden, aber nicht in Stil und Technik. Sie kommen vor in einzelnen Figuren, wie der Samariterin, die eine Doppelgängerin der heil. Christine im rechten Flügel des Marientods ist; oder ergeben sich aus der Gleichheit des Gegenstandes (wie in der Sterbescene).

Der Urheber der Calcarer Altarflügel hätte einen begabten Knaben wohl anziehen können. Die erfinderische Ader dieses Justus ist gewiss reicher als die jenes Jodocus. Er scheint unerschöpflich im Wechsel der Motive, der Inscenierung, Beleuchtung, Physiognomik. Am einen Ende sieht man Typen von einer Memlinc nahekommenden Schönheit und Grazie (die Samariterin), Amtspersonen, einen Chorus von Stiftern, voll Würde und Charakter; am andern Ende geht es herab bis zum Gemeinen, ja dämonisch

Fratzenhaften. So ausgiebig aber seine Einbildungskraft, sie greift kaum je zu Elementen aufserhalb des vor Augen liegenden. Keine Spur von Idealität und Romantik. Er verlegt die Auferweckung des Lazarus auf den Kirchhof von Calcar und die Beschneidung unter ein gotisches Fenster; seine biblischen Nebenpersonen erscheinen in den Trachten des Orts, wo der Meister seine Hütte aufgeschlagen hatte.

Man denke nun zurück, von diesen Schaaren von Bildnissen, an den jüngeren Meister, der eingeschlossen ist in einen Kreis typischer Gestalten, freilich von sehr intensiver Lebendigkeit. Das Gebahren jener Calcarer hat etwas ländlich provinzielles, oft recht philiströses, es passt zu ihren derben Langköpfen mit der grofsen, breiten Nase und dem starken Mund. Auch das Raumgefühl ist anders. Auf Abrundung und Gleichgewicht der Gruppen, Zurückschieben in die Scene legt er mäfsiges Gewicht, Dinge, die dem jüngern zur andern Natur geworden sind. Statt dessen weiten offenen Perspektiven führt jener in die Tiefe, in dumpfe Schluchten, von Felsabstürzen eingeengt. Endlich die Farbe! Hier noch die ruhige Harmonie einfacher, gesättigter, pastoser, verschmolzener Tinten mit vorwaltendem Blau und Rot, dort ein unruhiger Wechsel meist kühler, durchsichtiger, vielfach gebrochener Farben mit fein eingeschriebenen Zügen und braungestrichelten Modellierungen.

Man merkt, der Calcarer gehört, obwohl altertümlicher, in die Anfänge einer jungen, aufkommenden Schule von starker Lebenskraft, deshalb liebt er Ungebundenheit. Wäre der andere ihm begegnet, er würde wohl gern von ihm gelernt haben, aber um eigne, ganz verschiedene Wege gehen zu können. —

Für eine Jugend in den Niederlanden spricht auch der Charakter der Landschaft. Er erscheint hier als dritter im Bunde mit den Malern von Dinant und Bouvignes. Aber seine den Kalkbildungen der Maasufer entlehnten Motive machen keineswegs den Eindruck zweiter Hand. Sie sind weniger als bei jenen phantastisch verarbeitet und von feinerem landschaftlichen Gefühl. Man sagt, sie drängten sich erst in seinen späteren Werken hervor. Aber wer weifs nicht, dass Jugendeindrücke sich oft im Alter wieder beleben. Seine früheren Berglandschaften stammen übrigens schwerlich von Quinten und dessen ganz freien Gebilden von erhabener Poesie und aufserordentlicher Weite des Blicks, schroffen Hochgebirgsketten, mit bewaldeten Voralpen und grofsen aus fremden Prachtbauten aufgetürmten Bergstädten.

Diese Landschaften zeigen viel Sinn für das Geheimnis räumlicher Reize. Sie wecken die Sehnsucht in die Ferne und beruhigen durch traulich sichere Beschlossenheit. Die kleinen Bilder des Bauern- und Fischerlebens neben Schloss und Park geben den Eindruck eines glücklichen Landes, wo die freigebige Natur der Betriebsamkeit der Bauern und der Eintracht der Stände entgegenkommt. Die Spiegel der Gewässer mit ihren Reflexen legen ihr Silbergeschmeide über die dunkle Erde und geleiten das Auge zu den in lichtem Luftton verklärten Bergen. Aber wunderlich schroffe Steinriesen im Mittelgrund halten Wacht über die heilige Familie, und dunkle Kastanienhaine laden ein zu Ruhe und Träumerei.

Einen biographischen Wink giebt die weite Verbreitung seiner Werke im Ausland. Dass er alle die grofsen und kleinen Tafeln in und aus Genua dort auch gemalt habe, ist eine keineswegs unentbehrliche, ja in mancher Beziehung unwahrscheinliche Annahme. Die genuesischen Bilder zeigen erhebliche Stilwandlungen; man braucht nur die beiden Dresdener Epiphanien anzusehen. Soll man ihn dem zu gefallen zweimal an die ligurischen Gestade schicken? Vielleicht noch ein drittes Mal für den Altar von S. M. della Pace, im Louvre? Der Advokat Alizeri, der sein Leben dem Schürfen im dortigen Notariatarchiv gewidmet hatte und hunderte von Künstlerkontrakten entdeckte, dar-

unter den des Justus d'Allamagna, ist unserm Meister nirgends begegnet. Aber hat nicht um dieselbe Zeit Gerhard David aus Brügge umfangreiche Werke nach Portugal und Genua geliefert? Diese Diaspora weist nur auf des Künstlers Wohnsitz an einem Welthandelsplatz hin. Guicciardini bemerkte die Verbreitung der Antwerpener Bilder über den gröfsten Teil der Welt, aber durch den Handel.[1])

Die in Antwerpen residierenden Vertreter des südeuropäischen Handels, besonders die Italiener und Portugiesen waren kunstliebende Leute; sie sahen die Maler der aufblühenden Schule gern bei sich. Wie lebhaft waren Dürers Beziehungen zu dem genuesischen, aus Lucca stammenden Seidenhändler Tomasin Bombelli, dem *argentier* der Statthalterin Margarethe, der zweimal mit ihm die Reise nach ihrer Residenz Mecheln machte, und dessen genossene Mahlzeiten der Meister so gewissenhaft registriert (63). Ein Kaufherr wie dieser Lucchese, ein Augustin Centurione, kann jene Aufträge für Genua vermittelt haben. Das Leonardische Abendmahl in der Prädelle anzubringen, sieht ganz aus wie die Idee eines Italieners. Dies Meisterwerk war bereits in drei Kupferstichen verbreitet und im Chor der Certosa von Pavia ebenfalls als Prädelle in Marmor von Stefano da Seste nachgebildet worden, freilich genauer. Bekanntlich ist den Niederländern gerade an den Gemälden Leonardischer Schule zuerst das Einleben in italienische Typen gelungen; ihre Nachbildungen sind oft für italienische Arbeit gehalten worden. Die seltsame Travestie unseres Joos im Louvre verrät, wie wenig er von der lombardischen Kunst berührt worden ist.

Die Ornamentik der Frührenaissance (die er übrigens schon vor seiner angeblichen Reise hat) ist ein Gemeingut der niederländischen Maler dieser Zeit, die hier den Baumeistern voraneilten; ihre Quelle ist noch nicht aufgehellt. Aber ich denke, man sieht es diesen Gebilden der Mabuse, Orley an, dass sie nicht auf italienischem Boden entstanden sind. Die damaligen Romfahrer haben hinter den Alpen gewiss mehr skizziert und kopiert, als Gemälde ausgeführt. Wie sollten sie sich, begierig das auf sie eindringende und sie berauschende Neue aufzusaugen, für zeitraubende Arbeiten von solcher Ausführlichkeit abgeschlossen haben. Wirklich sehen die in Genua gearbeiteten Werke der Nordländer ganz anders aus. Man vergleiche mit jenen hybriden Phantasien, deren Vorbilder man dort und in Florenz vergebens sucht, ein Werk wie die Verkündigung des Justus d'Allamagna (Jost von Ravensburg) in S. Maria di Castello von 1451 mit dem zierlichen Drillingsbogen im Grund, oder auch die genuesische Verkündigung im Louvre.

Bei so vielem Zweifelhaften dürfte jedoch die Angehörigkeit des Meisters an die Schule von Antwerpen sicher sein. Mit der flandrisch-brabanter Schule fehlt jeder Zusammenhang. Interessant ist da die ziemlich frühe Reproduktion von Roger van der Weydens Kreuzabnahme in Heytesbury House. Kopien dieses hochgefeierten Werkes sind oft bestellt worden. Aber während sich alle sonst bekannten Maler eng an den Stil des Meisters von Tournai schliefsen, vermochte unser Joos nur Komposition und Stellung der Figuren, diese freilich ganz treu, wiederzugeben. Nicht blofs versetzt er die etwa wie ein bemaltes Schnitzwerk auf Goldgrund gedachte Gruppe in ein weites bergiges Küstenland; er unternimmt in allem, Typen, Modellierung, Farbe, eine vollkommen freie Übertragung in sein eigenes, von der plastischen und asketischen Herbigkeit Rogers grundverschiedenes Idiom.

[1]) L'opere de quali Pittori sono sparse non solamente per tutti questi paesi, ma sparse ancora per la maggior' parte del mondo, perche se ne fa mercantia. Guicciardini Descrizione p. 131.

Für Antwerpen spricht der unverkennbare Habitus der Schule. Diesen vermögen auch untergeordnete Künstler nicht zu verleugnen, die so ihr Metier mehr gewerbsmäfsig betreiben. Antwerpener Export kommt im deutschen Nachbarland ziemlich häufig vor und vielfach noch am alten Ort, in den Kirchen des Landes zwischen Rhein und Maas bis Westfalen. Man erkennt ihn an der irgendwo eingebrannten Hand. Für den Altar von Kempen ist neuerdings der Name eines angesehenen Antwerpener Meisters, Adrian van Overbeke, vielleicht des von Dürer erwähnten Meisters Adrian ermittelt worden, der schon 1508 Freimeister wurde und noch 1522 Schüler annahm. Der Agilolfaltar aus S. Maria ad Gradus im Kölner Dom, die Tafeln des 'Meisters von Linnich', teilweise im Kölner Museum;[1]) diese und noch viele Werke zeigen nicht wenig Geschick und Kenntnis, aber einen zweifelhaften, in öde Veräufserlichung verlorenen Geschmack. Man pflegte die bewegten, oft sehr drastisch erzählten Historien in reichverzierte, bald helldunkle, bald kerzenhelle Gemächer, oft mit Aufsen- und Innenansicht, zu verlegen, mit starker 'Ausdehnung der nutzbaren Bildfläche'. Tiefendurchblicke öffnen lichte, romantische Landschaften. Dazu die Figuren mit ihren langgestreckten Verhältnissen, kleinen, bald knochig magern, bald runden Köpfen, in halb modischem halb exotischem Kostüm, verwandt denen des Hendrik Bles: ein aufserordentlich barockes, oft ungeniefsbares Ganze.

Nun aber haben früher gute Beobachter und auch noch Janitschek diese Gruppe mit dem Meister des Marientods zusammengerückt und wohl als seine 'Schule' bezeichnet. Ein Wink ohne Zweifel, dass Antwerpen der Ort war, wo er längere Zeit gewirkt hat und auch Anregungen empfangen. Zu ihnen gehört auch der Altar der Reinholdkapelle in Danzig. Sie veranschaulichen nur das Niveau, über das sich Meister wie Quinten und der unsrige so hoch erhoben haben. —

Auf einen Niederländer war man zuallererst verfallen; Passavant hatte bereits 1841 auf das Wappen der niederländischen S. Lucasgilde in dem kleinen Kölner Marientod hingewiesen, und neuerdings wird seine Bildung in den Niederlanden kaum noch in Frage gestellt. Trotzdem aber hat man sich noch nicht entschliefsen können, ihn aus der niederrheinisch-deutschen Schule wegzunehmen, wenn er auch in Köln nirgends anzuknüpfen war. Er würde dort, schon als Meister erster Güte und Neuheit, eine Anomalie sein. Bei seinen Vorgängern in dieser Schule von nur halber Eigenart glaubt man immer die zurückziehende Schwerkraft der Vergangenheit zu spüren: im Goldgrund, der Herrschaft des Typischen, der Befangenheit und Leblosigkeit in Ausdruck und Bewegung.

Besteller der beiden Triptychen, nach denen der Meister seinen vorläufigen Namen erhalten hat, war Nicasius Hackenay, eine sehr angesehene Person am Hof der Statthalterin Margarethe in Mecheln. Er war die rechte Hand Maximilians und seiner Tochter in Finanzsachen, Hofmeister (*maître d'hôtel*) erst Philipps des Schönen, dann des Prinzen von Spanien, des jungen Erzherzogs Carl, und eng verbunden mit dem mächtigen Wilhelm de Croy, seinem Gouverneur und Kämmerer. Die genuesischen Geschäftsmänner in Antwerpen mögen die Verbindung des Malers mit diesem kaiserlichen 'Rechenmeister' vermittelt haben. Gerade so wie Dürer von seinem Freund, dem *argentier* Bombelli, bei der Statthalterin eingeführt sein wird. Aus dem Jahre 1515, das auf dem Rahmen des kleinen Marientods aus der Hackenayschen

[1]) Nr. 546—550, 317; früher Patenier genannt. Dazu die Versuchung in Nürnberg und die Tafel der weiland Dormagenschen Sammlung; zwei in Schleifsheim. Auch die Sibylle der Wiener Akademie, Lucas van Leiden genannt, gehört hierher.

Hauskapelle steht, ist folgender Vorfall bekannt. In einem Briefe vom 21. Dezember an den Kaiser beklagt sich Margarethe über eine ihr von Chièvres und Casyns Hackenay zugefügte Kränkung. Bei den Verhandlungen mit dem zu Brüssel anwesenden französischen Gesandten, Sieur de Genlis, war sie durch beide Bevollmächtigte Maximilians in rücksichtloser Weise von den Verhandlungen ausgeschlossen worden. Ja Hackenay hatte sich gewöhnt, die Briefe des kaiserlichen Vaters an seine Tochter an sich zu nehmen. Maximilian beruhigt sie damit, er werde ihm *ung bon nota* erteilen und dem Postmeister die direkte Bestellung an sie befehlen (Brief vom 18. Januar 1516).

Das Hackenaysche Wappen (das weifse Ross) nebst dem der Familie seiner Frau, dem Hardenrathschen, steht neben anderen auch auf dem grofsen marmornen Lettner von S. Maria im Kapitol, jetzt Orgelbühne, den ehedem das Münchener Triptychon des Marientods zierte. Er wurde nach Nicasius Tode im Auftrag seines Bruders Georg ausgeführt und im Jahre 1524 von Mecheln, der Residenz Margarethes, nach Köln gebracht. Diese Stadt war durch den Bau ihres Palastes zu einem der Herde des neuen Stils in den Niederlanden geworden. Hier hatte Jacopo de Barbaris gelebt, hier fand Dürer den Schweizer Conrad Meyt, einen Bildhauer, sagt er, »desgleichen ich keinen gesehen habe«. Hier konnte der Maler die Muster finden für jene Kämpfer- und Kindergruppen, die Bronzestatuetten der Gesimse, die Putten mit den Fruchtgehängen (die übrigens schon Memlinc verwendet).

Wie sollte ein Mann, der zweimal den höchsten Vertrauensposten der Gilde erhielt, eine Stadt, wo es nie an vorteilhaften Aufträgen für In- und Ausland fehlte, verlassen haben, um nach Köln überzusiedeln, wegen einiger Tafeln, die er aufs beste und schnellste zu Hause herstellen konnte.

Diese Verbindung mit der hohen Finanz des Hofs und des Auslandes wirft einiges Licht auf die Verhältnisse des Meisters. Man darf sie sich als die günstigsten denken. Er scheint zu der Klasse jener Maler gehört zu haben, die wie Jan van Eyck, Gossart, sich darauf beschränken durften, für befreundete Gönner zu arbeiten. Er malte für den Luxus der Privatandacht, für Familien- und Hauskapellen, und scheint sich kaum mit der Herstellung vieltafeliger Altarflügel für Stadt- und Landkirchen nach umständlichen eingesandten Programmen befasst zu haben. Er konnte sich der Ausführung eigener Gedanken widmen, von denen man sich glücklich schätzte, Variationen zu bekommen. —

Die einzige schriftlich bezeugte Reise des Meisters, und zugleich sein merkwürdigster und glänzendster Erfolg, war die Einladung an den Hof König Franz I von Frankreich.

Bisher hatte man diesen von Guicciardini überlieferten und aus ihm von Vasari entnommenen Ruf dem allein bekannten jüngeren Cleve zugewandt. Er war das Vorspiel der Londoner Reise; in Paris sind ihm die Keime des Gröfsenwahns eingeimpft worden. Dazu würde stimmen, dass er wirklich als Bildnismaler berühmt war, während der ältere Namensgenosse bei Mander als Andachtmaler erscheint. Weniger passte dazu die Stellung zwischen Quinten Metsys und Hieronymus Bosch, in der ihn der Florentiner aufführt.

Die Reise gründet sich allein auf diese Notiz eines Ausländers; bekanntlich ist in den gründlich durchforschten Rechnungen des königlichen Hauses von Frankreich der Name Cleve nicht gefunden worden. Das wäre nicht entscheidend. Durch den Nachweis französischer Bildnisse seiner Hand würde eine hinreichende Bestätigung der Nachricht und zugleich unserer Hypothese gewonnen sein. Der Verfasser hat seit

Jahren die zahlreichen ihm begegnenden Bildnisse von Personen des französischen Hofs jener Zeit in Paris und England auf diesen Punkt hin angesehen, aber nicht eines entdeckt, das an die Malweise und Auffassungsart des Meisters vom Marientod erinnerte. Unter diesen Bildnissen, die meist unter dem Namen der beiden Clouet kursieren, heben sich allerdings einige ab, deren rein flandrische, von der Etikette französischer Porträtmalerei abweichende Art auffällt. Zu ihnen gehört das Bildnis der Königin Eleonore in Hamptoncourt. Dort sieht man auch ein ähnliches Bild Franz I und ein anderes Heinrich VIII, das merkwürdigerweise in Karl I Katalog vermutungsweise Cleve zugeschrieben wird.[1] Es würde indes wenig Übung des Auges verraten, wollte man angesichts dieser Tafeln den Gedanken an den Meister des Marientods auch nur einen Augenblick festhalten.

Schliefslich hat sich der Verfasser die Frage vorgelegt, ob hier nicht Guicciardini eine Namenverwechselung passiert sei, natürlich mit Clouet. Inzwischen hat Alfred von Wurzbach diese Ansicht begründet und ich stehe nicht an, ihm vollständig beizustimmen.

So bleibt also von so vielen Reisen, deren Möglichkeit man ja nicht bestreiten kann, als einigermafsen begründet noch die nach Löwen übrig, wo er die Übersetzung von Rogers Kreuzabnahme angefertigt haben kann.

Das Werk des Meisters des Marientods ist so gründlich zusammengestellt worden, dass eine belangreiche Vermehrung wohl kaum noch zu erwarten ist. Wenn man die etwaigen Verluste durch Zeit und Bildersturm, und die Ausführlichkeit in Anschlag bringt, so wird man ihm gewiss Fleifs nachrühmen können. Sind aber alle diese Bilder auch eigenhändig? Tiefgehende Ungleichheiten nicht blofs in der Färbung, auch in Zeichnung und künstlerischem Wert drängen zu dieser Frage.

In solchen Fällen wird man von den besten Werken ausgehen müssen, denn nur in ihnen ist ein Künstler in vollem Sinne er selbst. Wer ihn aber in den Marienbildern zu Brüssel und Ince Hall, und in dem Triptychon der Pinakothek kennen gelernt hat, wird sich sträuben ihm Sachen zuzumuten, wie z. B. die Neapeler Kreuzigung, die Epiphanien in Berlin und Prag und selbst die neuerdings wirklich beanstandete Klage aus S. Maria Lyskirchen, kein glückliches Bild, unbeholfen in der Komposition, unsicher in den Proportionen, monoton im Ausdruck. Die Christnacht, ehedem in der Sammlung Clavé, kann nicht einmal für ein Schulbild gelten.

Aufgefallen sind von jeher die Unterschiede in dem landschaftlichen Hintergrund. Klarheit, Wechsel und Feinheit der Abtönungen, glückliche Austeilung von Kraft und Zartheit, Sättigung und Duft entzücken uns in den besten Werken. Dagegen stöfst in andern der schwere dunkelgrüne und -blaue, alle andern verschlingende Ton ab, besonders in Verbindung mit dem marklos blassen Inkarnat, der Unruhe kalter gebrochener Farben in den Gruppen des Vordergrunds. Indes Verfall des

---

[1] 'Said to be done by Jennet, or Sotto Cleve'. Das Bildnis der Sammlung Dormagen, jetzt im Kölner Museum verwahrt, mit einer französischen Aufschrift, hat weder einen französischen Typus, noch die Malweise des Meisters, für den es auch viel zu schwach wäre. Überhaupt ist man mit der Zuteilung von Bildnissen an ihn etwas freigebig gewesen, was beim Beginn solcher Entdeckungen ja natürlich ist. Das Ehepaar in der Kasseler Galerie (Nr. 11 und 12, von 1525 f.) weicht von seiner Art in mehr als einer Beziehung ab und kann doch unmöglich von derselben Hand sein, wie das ihm ebenfalls und vielleicht mit Recht zugeschriebene Nr. 10. Auch das von Dr. Firmenich richtig benannte Bildnis des Kardinal Clesius in Wien und Rom passt besser für Barthl Bruyn.

Farbensinns lag in der Zeit. Befremdender ist, wenn nach jenen wohlgebauten, in ihrer Art anmutigen Gestalten, ganz andere, schlecht gezeichnete, von fast archaistischen Verhältnissen, mit grofsen Köpfen, enger Brust, verkümmerten Armen und Händen, oft in verdrehten Stellungen und mit gequältem Ausdruck auftreten, wahre Rückbildungen. Eine solche Wandlung ist aus mehr als einem Grunde unwahrscheinlich. Die grofse Epiphanie in der Dresdener Galerie gehört zu seinen spätesten Werken; in der Landschaft ist wohl die beginnende Verdüsterung erkennbar; aber in Proportionen und Zeichnung zeigt er sich fester denn je. — Man könnte an einen ihm sehr nahestehenden, vielleicht verwandten Maler denken, und hier bietet sich noch einmal der schon genannte, etwas jüngere Willem van Cleve an.

* * *

Zum Schluss sei es gestattet, noch auf den anonymen Urheber einer Bildergruppe hinzuweisen, der von unserem Meister aus-, dann aber zu den Romanisten übergegangen ist.

Die Art der lombardischen Leonardoschüler, die man an mehreren seiner Bilder bemerkte, hat vor Jahren auf die Benennung Lambert Lombardus geführt — von dem man keine beglaubigten Werke kannte, — der Name des Lüttichers ist noch in mancher Galerie an ihm haften geblieben. Aber man hat seine Arbeiten auch mit hohen italienischen Namen, Luini, Soddoma, sogar Raphael und Leonardo selbst beehrt.

Nun giebt es aber Stücke, die ihn nach Gegenstand, Typen und Gefühlsweise als einen Abkömmling unseres Antwerpeners erkennen lassen. Nur die Pinselführung ist anders: er hat dessen dünne, durchsichtige, zeichnende, unruhige Art mit einer pastosen und verschmolzenen vertauscht.

Das Gemälde, in dem man diesen Zusammenhang am deutlichsten erkennt, ist eine Epiphanie im Antwerpener Museum (Nr. 464), die von dem Denkmal des Louis Clarys in der Kathedrale stammt. Der Katalog belehrt uns, dass sie früher Josse van Cleve genannt wurde. Die blaue Landschaft ist Patenier so ähnlich, dass man sich jetzt entschlossen hat, die Urheberschaft zwischen diesem und Orley zu verteilen. Die bleiche zarte Madonna erinnert an die des Wiener Triptychons, die männlichen Heiligen haben die wohlbekannten, nur etwas abgeglätteten Köpfe des ältern Meisters.

Eine Madonna mit dem lebhaft bewegten Kinde (meist Mabuse genannt)[1]) muss nach den (allein vorhandenen) zahlreichen Kopien einst sehr beliebt gewesen sein. Eine der besten ziert den Hochaltar der Kirche zu Xanten.

Jenem Antwerpener steht sein umfangreichstes Werk nahe, die Bazzi zugeschriebene Epiphanie in der Ermitage. Die liebliche Madonna hat auch wohl an die von S. Onofrio in Rom erinnert, während das Kind etwas ältliche Züge hat.

Diese und ähnliche Werke haben eine ernste, tiefe und satte Farbenskala mit vorherrschend grünen und blauen Gewandfarben. Bei Frauen und Kindern liebt er eine graue, elfenbeinartige Haut, ohne warme Fleischtöne; bei den Männern eine rötliche; die Haare sind von einem in Orange spielenden Rotblond. Die glatte Behandlung vollendet den Eindruck von Majolikaton und -schmelz.

Von dem Antwerpener Dreikönigbild ist eine etwas rohe Wiederholung in der Kaiserlichen Galerie zu Wien. Das Monogramm C X B kann nicht Crispin van den Broeck bedeuten, der erst 1555 Freimeister wurde und dessen beglaubigte Bilder (z. B.

[1]) Nach L. Schäbler von Lombardus nach Mabuse.

im Museum zu Brügge) eine ganz abweichende Richtung zeigen. Auf seinen und seiner Tochter Barbara Stichen kommen drei Monogramme vor, die sämtlich von jenem verschieden sind.[1]) Sollte man an den Sohn des Joos van Cleve d. Ä., Cornelis, denken können, den ihm seine Frau Anna Vydt 1520 geschenkt hat? Diese Vermutung gebe ich für nicht mehr, als sie wert ist.

In andern Stücken verschwinden die altflandrischen Erinnerungen, obwohl er nie in die kalten und profanen Formen der Romanisten verfällt, nie die zarte Empfindung, die Unbefangenheit und den feinen Geschmack verliert, den er aufser sich selbst dem andächtigen Studium jener lombardischen Bilder verdanken mag. Er ist unter seinen Zeitgenossen der Einfachheit und dem Adel der Italiener am nächsten gekommen. Seine Hände sind vollkommen; zu dem Ausdruck der gesenkten Lider mit den schattenden Wimpern stimmt eine milde Harmonie gebrochener Farben.

Sein schönstes Bild ist die Madonna mit dem sie umhalsenden Kinde in S. Jacques zu Antwerpen, auf dem Epitaph Bereik-Moretus, in einer südlichen Seitenkapelle des Schiffes (dort Raphael genannt). Daran schliefst sich die Maria mit dem Kinde und dem kleinen Johannes im Brügger Museum ('Lambert Lombardus') und die Maria mit dem länglichen Gesicht im Berliner Museum, die in den Anblick des friedlich schlummernden Kindes vertieft ist. Am reinsten lombardisch und wohl Reproduktion eines italienischen Originals, von dem auch andere Kopien vorkommen, ist eine Madonna in der Pinakothek (1042), die 1867 aus der Galerie Schönborn in Pommersfelden erworben wurde. Man hatte sie früher Raphael, dann Leonardo und Luini genannt, in München neigte man schon damals zu Orley; obwohl, wer gewisse persönliche Züge im Gedächtnis behalten hat, unseren Anonymus nicht verkennen wird.

Ich schliefse den etwas langen Diskurs mit dem herzlichen Wunsche, dass der Nächste, der in dieser Frage das Wort nimmt, in der glücklicheren Lage sein möge, uns endlich den erlösenden Fund eines Dokuments zu bringen, womit dann, ohne viel Worte, den vielen Worten für immer ein Ende gemacht wäre.

---

[1]) Huber und Rost, V S. 105.

GIORGIONES BILDER ZU RÖMISCHEN HELDENGEDICHTEN

VON FRANZ WICKHOFF

Die drei Feldmesser, die Familie des Giorgione, der Traum des Raffael, die irdische und die himmlische Liebe, so heifsen Bilder, die teils von Giorgione selbst geschaffen oder doch von seinem Genius erfüllt sind. Welche sonderbare Namen, bei denen schnell fertige Unbedachtsamkeit und öde Sentimentalität über die Verlegenheit hinüber geholfen haben eingestehen zu müssen, wie seltsam uns das Wesen der venezianischen Renaissance geworden. Diese Namen sind Zeugnisse, wie befremdliche Wege die Kunstforschung noch immer zu wandeln gewohnt ist, wenn sie mit ihrer abschliefsenden Beurteilung von Bildern hervortritt, von denen sie nicht einmal die Gegenstände erkannt hat. In welchen Schichten des Nachdenkens leben diese Kunstfreunde, denen es gar nicht in den Sinn kommt zu fragen, wie sich der Geist des Künstlers zu den Stoffen stellt, die er darstellen wollte, wie er die Stoffe in sich verarbeitet, bezwingt und von seiner Individualität neu gemodelt dem Beschauer vor Augen bringt? Sie begnügen sich gleichsam mit einer Resonanz der Stimmung, die aus dem Bild auf sie zuzuströmen scheint. Wer möchte leugnen, dass eine feine Empfindung die Scenen dieser Bilder in sich aufnehmen und ohne ihrer Bedeutung nachzufragen, sie poetisch weiterspinnen, ja gerade an Träumen ihre Freude haben könnte, aus denen sie das Verständnis des Inhaltes zuweilen unsanft rütteln würde. Dass man sich mit solchem Schweifen der Phantasie begnügen sollte, dürften uns jedoch diejenigen niemals zugeben, die diese Bilder nicht allein als Lebenstrost in stillen Stunden, sondern auch als Zeugnisse von einzigem Wert betrachten, für die gröfste Bewegung, die sich in dem Verlaufe der Geschichte der neueren Malerei erhoben hat.

Jene Werke sind ohne Titel zu uns gekommen, denn keiner von denen, die sie heute tragen, lässt sich vor dem letzten Viertel des XVIII Jahrhunderts nachweisen. Ältere Schriftsteller, die sie erwähnen, müssen bekennen, dass sie ihren Inhalt nicht zu deuten wissen. Nun wurde bei allen diesen willkürlichen Taufen übersehen, dass für zwei aus der Reihe dieser Giorgioneschen Bilder die Gegenstände überliefert sind, freilich für zwei verlorene Bilder des Giorgione, von denen uns nur mehr für das eine noch Nachbildungen verschiedener Art einen Ersatz leisten. Der Stoffkreis wird sich also umschreiben lassen und die Möglichkeit, auch die Vorwürfe der erhaltenen Bilder zu bestimmen, muss zu neuer Untersuchung auffordern.

Im Hause des Messer Taddeo Contarini sah der venezianische Edelmann Marc Antonio Michiel, dem wir ein Verzeichnis des oberitalienischen Kunstbesitzes seiner Zeit verdanken, zwei Bilder Giorgiones, die eine grofse Gouachemalerei des Savaldo, ein in Schlachtordnung aufgestelltes Reiterregiment darstellend, rechts und links flan-

kierten.[1]) Schon damals also, es war im Jahre 1525, nicht lange nach Giorgiones Tode, wusste er den Gegenstand des rechts hängenden Bildes nicht anzugeben, er beschrieb es blofs; der Gegenstand des ersten links war nicht zu verkennen, es stellte *die Unterwelt mit Aeneas und Anchises*[2]) dar, also eine Scene aus dem sechsten Buche der Aeneide. Es ist nur eine Scene, die nach der Begrüfsung der beiden den Gegenstand zu einem Bilde bietet, das ist der feierliche Augenblick, wo Anchises, nachdem er eine mystische Erklärung der Seelenwanderung gegeben, den Sohn mit der Sibylle, die ihn heruntergeführt, auf einen Hügel geleitet und ihm die gereinigten Geister zeigt, welche einst zur Oberwelt zurückkehren und sich mit den Leibern römischer Helden bekleiden sollen. Hier zuerst lernt Aeneas die römische Gröfse kennen und sieht den Mehrer des Reiches, Caesar Augustus.[3])

Wenn auch Marc Antonio Michiel den Gegenstand des zweiten Bildes Giorgiones bei Taddeo Contarini nicht bezeichnen konnte, so hat er es doch mit wenigen Worten vortrefflich beschrieben, so dass wir es unbedenklich mit dem Bilde in der kaiserlichen Galerie zu Wien identifizieren können, das dort so lange den Namen der drei Feldmesser trug, bis es nicht vor langer Zeit mit dem der drei morgenländischen Weisen geschmückt wurde. Er sagt »das Ölgemälde mit drei Philosophen in einer Landschaft, zwei stehen und einer sitzt, der die Sonnenstrahlen betrachtet, mit jenen so wunderbar täuschenden Felsen war von Zorzi da Castelfranco begonnen und von Sebastiano Veneziano vollendet worden«.[4]) Damit traf er das Wesentliche des Vorwurfes, denn jenem von den letzten Strahlen der Sonne getroffenen Felsen, den er den drei Männern als einen wichtigen Teil der Komposition gegenüberstellt, muss auch in der Geschichte eine wichtige Rolle zugefallen sein. Ihm entnahm Giorgione das künstlerische Motiv des Bildes. Er führt uns abends an einen Waldesrand, Felsen und Bäume liegen schon im Dunkel und nur durch eine freie Stelle blicken wir zwischen ihnen noch auf ein bewohntes Thal hinaus, über dem hinter einer Bergkette die Sonne untergeht. Sie wirft auf die rechts etwas zurückstehende dichte Laubmasse noch so kräftige Strahlen, dass ihr Widerschein den oberen Teil des Felsens beleuchtet.[5]) Durch eine Lichtung vorne fällt noch ein Reflex des abendlichen Himmels, mit mattem Scheine auf den Boden und die herankommenden Männer. Ein priesterlicher Greis schreitet voraus, er führt einen Mann zu dem Felsen, dessen Turban und bunter Leibrock auf die Herkunft vom Osten deuten. Ein Jüngling war den beiden Männern vorausgeeilt, er hat sich vor den Felsen gesetzt und beschaut das Sonnenspiel auf ihm. Wer sind nun diese Gestalten, der Jüngling und der Greis, die Zirkel, Winkelmafs und andere Geräte tragen, um die Räume des Himmels zu teilen und die den fremden Gast in ihrer Mitte haben. Während er orientalisch gekleidet ist, tragen sie antikes Gewand, das zwar nicht archäologisch studiert ist, aber, da es aus langer Tunika und weitem umgelegten Mantel besteht, keinen Zweifel lässt, dass hier die Tracht des Altertums gemeint sei. Sogar ein bischen Gelehrsamkeit ist angebracht. Dem Maler war wohl berichtet worden, dass sich die römischen Opferer den Mantel über das Haupt zogen, dass sie bei religiösen Feierlichkeiten das Firmament teilten und durchforschten, und er brachte dieses bescheidene Wissen in sein Bild.

---

[1]) Notizia d'opere di disegno, ed. Jac. Morelli p. 64f.; ed. Frizzoni p. 165.

[2]) Notizia ebenda: La tela grande a oglio dell' Inferno con Enea e Anchise.

[3]) Aen. VI 751—853.

[4]) Notizia, wie oben.

[5]) Die verbreiteten Stiche und Holzschnitte nach dem Bilde sind hierin alle falsch.

Es ist das Gegenstück zu dem erst erwähnten Unterweltsbilde. Dort war Aeneas die Zukunft des römischen Reiches verkündet worden, hier betritt er zum ersten Male den Boden der weltbeherrschenden Stadt.[1] Im achten Buche der Aeneide erzählt Virgil, wie Aeneas den Tiber hinauffährt zum König Evander, den er in einem Haine vor der Stadt findet, dem Herkules ein Opfer zu bringen. Nachdem Ritus und Opfermahl beendet waren, als der Abend herankam, wanderten sie zur Stadt zurück; Aeneas wird von dem Könige und seinem jungen Sohne Pallas begleitet, und da zeigt ihm Evander alle die heiligen Stellen, die einst für Rom bedeutend werden sollen und zeigt ihm endlich den steilen, mit Gestrüppe bewachsenen Felsen, auf dem sich einst das goldene Kapitol erheben sollte.[2]

Wenn wir Figur für Figur in diesem Bilde interpretieren wollten, wie wir es bei den Vasen des Duris oder des Euphronios machen, oder auch wenn wir Vers für Vers des Virgil mit dem Bilde vergleichen wollten, würden wir von seinem Inhalte nur weiter abgeführt werden; denn Giorgione hat Virgil nicht gelesen, und dem Manne, der dieses Bild bestellt hatte, braucht, was es bedeute, nicht breit ausgedeutscht zu werden. Da genügte das Kostüm, den Türken angeähnelt, die in den Strafsen Venedigs gingen, den Trojaner zu kennzeichnen — und sonderbar, die alten Griechen hatten es ebenso gemacht mit der fremden Tracht, um den trojanischen Königssohn Paris herauszuheben —, da genügten antikisch umgelegte Tücher, Quadranten, Zirkel und das verhüllte Haupt für den König und seinen Sohn, und dafür, dass sie vom Opfer kamen, dazu war noch der Felsen als das Hauptstück der Landschaft gekommen und die alles umschliefsende Abendstimmung.

Dem Maler war der poetische Kern der bedeutsamen Geschichte geschenkt worden, und er umgab ihn mit dem süfsen Fleische der ihm eingeborenen Phantasie. Die Richtung welche Dante der italienischen Erfindungskraft gegeben hatte, als er die Gründung des römischen Reiches in den Mittelpunkt ihrer Gedankenwelt gestellt hatte, die Gewöhnung durch die religiösen Stoffe nur das tief Bedeutsame zum Gegenstande der Malerei zu nehmen, die Freude an sinnreichen Beziehungen, von der nationalen Poesie ebenso genährt als von den religiösen Stoffen, die Heiligachtung des Virgil und die Bewunderung seiner edlen Verse, das alles strömte teils von dem Besteller und teils von dem Maler oder von ihnen gemeinsam in solche Bilder über.

Auf Gegenstücke hatte die venezianische Litteratur vorbereitet. In den Asolani, die ein Fest bei Catarina Cornaro als Rahmen um die mitgeteilten Gespräche legen, lässt Pietro Bembo zwei schöne Mädchen, sich bei den Händen haltend, an der Tafel erscheinen. Sie verneigen sich erst vor der Königin; dann hebt die ältere eine Laute zur Brust, auf der sie sich begleitet, vom Schmerze der Liebe singend, wie sie als Kind in Spiel und Freude mit ihrem Lose zufrieden gewesen wäre und, erst seit sie die Liebe erfasst habe, voll von Qualen einen schmerzlichen Tod erwarte. So, fährt sie fort, habe Kolchis *Medea* fröhlich und beherzt gesehen, ehe sie sich noch der Liebe ergeben hatte, dann aber, seit sie für *Jason* brannte, sei ihr Leben bis zur letzten Stunde bitter und hart gewesen. Die Gefährtin, nachdem die erste geendet, antwortet mit dem Lobe der Liebe. Als Kind habe sie in Gram und Weinen sich verzehrt, aber seit ihr Amor süfse Gedanken einflöfse, sei Lachen und Sin-

---

[1]) Andeutend habe ich die Erklärung dieses Bildes schon in der Gaz. d. b. Arts. Paris 1893. p. 10 gegeben; sie ist von B. Berenson, the Venetian painters of the Renaissance, New York-London 1894 p. 101 acceptiert worden.

[2]) Aen. VIII 3. Per. Tom. 9, 306—348.

gen an die Stelle getreten; so habe, endigt sie, *Andromeda* vor dem Tage, als Amor sie verwundete, Verdruss und Leid gehabt, als sie sich dem Perseus schenkte, folgten ihr Lust und Freude im Leben und nach dem Tode ewige Ehre.[1])

Die mitgeteilte Scene ist ein Beweis, wie man schon am Beginne der Thätigkeit Giorgiones mythologische Scenen sinnreich abpaarte und mit der Gegenwart verflocht. Denn so komisch zopfig dieses Buch mit seinem Gemische Ciceronischer Reden, Boccacescher Tiraden und Petrarcescher Verse wirkt, so kann uns der Autor niemals vergessen machen, dass sich hinter seinem Tullio, Giovanni und Francesco der venezianische Himmel breitet. Aber nicht alle Vorwürfe, die der Poesie gelegen waren, konnten auch malerisch dargestellt werden. Die Malerei war zu sehr eingeschult in religiöse Scenen, als dass sie bei neuen Stoffen jeden formalen Zusammenhang mit den altgewohnten hätte aufgeben können. So wird die Erscheinung der römischen Helden in der Unterwelt vielleicht darum zur Wahl des Gegenstandes veranlasst haben, weil der Maler die Komposition formal an die Erscheinungen des Herrn, seiner Mutter und der Heiligen im mandelförmig sie umgebenden Schimmer anknüpfen konnte. Man braucht z. B. dem im lichten Schein über Wolken schreitenden Christus auf Catenas Bild in S. Maria Mater Domini in Venedig nur die mythischen Personen aus dem Virgil, Aeneas, Anchises und die Sybille, gegenüber zu stellen, um ihn im Sinne Giorgiones als den ungeborenen Schatten des Augustus benutzen zu können.

So mag ein gelehrter Kunstfreund, der ein reines Gefühl für die Art von Giorgiones Kunst hatte und wusste, was ihm not that, einmal bei seiner Lektüre auf eine Stelle gestofsen haben, deren Darstellung uns in einem Stiche Mark Antons vorliegt. Die Kataloge nennen ihn den *Traum des Raffael*:[2]) Links vorne ein Rain, grasbewachsen, der von einem Gebäude mit Quadermauern, mit einer Säule davor, zu einem Wasser herabführt, das von links hinten sich nach rechts vorne breitet. Es erinnert an die venezianischen Kanäle, ehe sie noch nicht mit Steinmauern gedämmt waren, so wie wir die Kanäle noch heute auf benachbarten Inseln sehen. Rechts am anderen Ufer ein tempelartiger Turm, in venezianischer Art mit seinen Nebengebäuden und Treppen ins Wasser gebaut. Hinten schliefst die Landschaft ein Berg ab, aus dem seitlich Flammen brechen,[3]) in der Luft zucken Lichter. Der Blitz ist in den Tempel gefahren, der in vollen Flammen steht, aus dem flüchtend die Menschen in die Gewitternacht hinausstürmen; in dem hinteren Hofe bilden die Flammen schon einen Wirbel, als ob die Erde brennte. Vorne am anderen Ufer ist es noch stille, hier liegen im Grase zwei Mädchen; die eine, ruhig schlafend, wendet uns den Rücken zu, die andere hat sich im Schlafe herumgewälzt, von Träumen geplagt, deren Inhalt uns durch molchartiges, fliegenartiges, mannigfach zusammengesetztes Getier, das leise vom Ufer gegen sie herankriecht, angedeutet wird. Diese Brut bedeutet die böse Lust, und war von den Versuchungen des Antonius her bekannt. Sie mag den Anlass zur Darstellung der Scene gegeben haben, den Anknüpfungspunkt für die Phantasie des Veranlassers der Komposition, dem bei seiner Lektüre solche Antoniusbilder mögen in den Sinn gekommen sein, den Anknüpfungspunkt auch für die Phantasie des Malers, der sich

---

[1]) Pietro Bembo, gli Asolani. Lib. I. Die Asolani waren 1505 zuerst veröffentlicht, drei Jahre früher geschrieben.

[2]) Bartsch Nr. 359, Passavant Nr. 218.

[3]) Der Zeichner hatte wohl von feuerspeienden Bergen gehört, ohne eine genaue Vorstellung davon zu haben, und war so auf jene phantastische Bildung gekommen. Mark Anton hat diese dreizackigen Feuerbündel später für die Blitze im Quos Ego verwendet.

von da aus in der Geschichte zurechtfinden konnte. Dieser Maler kann niemand anders gewesen sein als Giorgione. (Das Blatt kann nur aus dem Jahre 1508 sein, in dem Mark Anton in Venedig war.) Die Komposition mit den an den Bildesrand gestellten Figuren stimmt ganz mit den Gewohnheiten Giorgiones', wie sie uns in seinen Bildern entgegentreten, im Aeneas bei Evander in Wien und in der sogenannten Familie in Venedig. Wer hätte damals sonst die Gewitternacht so darstellen können, mit der zitternden Luft und allen den Lichtreflexen im Wasser als Giorgione. Es darf uns nicht befremden, wenn der Stecher, weil er damals gerade von dem Studium Dürers kam, Fleisch und Falten härter gebildet hat, als sie auf seiner Vorlage waren.

Es war wieder ein Leser der *Aeneide* gewesen, der auf die dargestellte Scene gestofsen hatte. Servius, der Kommentator des Virgil, erzählt, dass, als zwei Mädchen im Tempel der Penaten zu Lavinium nächteten, die eine, die unkeusch war, vom Blitze erschlagen wurde, während die andere nichts davon fühlte.[1]) Die moderne Forschung belehrt uns, dass in der Quelle, aus der Servius schöpfte, mit den Mädchen Vestalinnen gemeint waren, und dass der Tempel nicht der der Penaten, sondern jener der Vesta war, in dem Bilder der Penaten verehrt wurden.[2]) Davon hatte Giorgione und sein gelehrter Freund nichts gewusst; sie hatte das Romantische der Scene gereizt, die Nacht, das Gewitter, die schlafenden Mädchen, die unreine Begierde, aus denen zusammen sie diese herrliche Phantasie gestalteten, in der es wettert, brennt, leuchtet in der Luft und in dem Pfuhle, an dessen noch ruhigem Ufer höllisches Ungeziefer das nächste Opfer der Blitze bezeichnet.

Ein anderer von Giorgiones Freunden, oder war es derselbe, hatte im Cicero gelesen im ersten Buche *de divinitate*, wo eine Stelle aus einem alten Tragiker citiert wird. Es wird erzählt, der schwangeren Hekuba habe geträumt, sie werde einen Feuerbrand gebären, ein Traum, der dann die Aussetzung des neugeborenen Paris auf dem Berge Ida zur Folge hatte.[3]) In seinem gelehrten Apparate hatte er gefunden, wahrscheinlich bei Hygin, dass der Knabe von Hirten gefunden wurde.[4]) Das Bild, das Giorgione nach dieser Fabel gemalt hatte, befand sich, wie die beiden Bilder aus der Aeneide, im Jahre 1525 bei Messer Taddeo Contarini; Antonio Michiel, der es dort sah, wusste den Gegenstand noch recht gut anzugeben;[5]) er bezeichnet das Bild als ein Jugendwerk des Malers.[6]) Das Motiv bot der anbrechende Morgen, ein hügeliger Wiesengrund, von

---

[1]) Servius ad Virgilium Ae. III 12 — nam cum ambae virgines in templo deorum Lavinii simul dormirent, ea quae minus casta erat fulmine exanimatur, alteram nihil sensisse.

[2]) L. Preller, Römische Mytholgie. 3 Auflage II, 161.

[3]) Cicero, de divinitate I, XXI, 42.

[4]) Hygini Fabulae XCI Alexander Paris: Cum pastores pro suo filio repertum educarunt eumque Parin nominaverunt.

[5]) Su tela del paese con el nascimento de Paris, con li dui pastori ritti in piede, fu de muna de Zorso da Castelfranco, e fu delle su prime opere. Notiz. ed Mor. 65 Frizzoni 167.

[6]) Giovanni Morelli (die Werke ital. Meister. Leipzig 1880, 190) fand ein Stück der Komposition mit den beiden Hirten in der Galerie in Pest, er hielt es für einen Teil des Originalbildes; ich schliefse mich Mr. B. Berenson an, der es a. a. O. in seinem Verzeichnis der Werke des Giorgione wegliefs, weil er es für das Stück einer Kopie hielt. Die ganze Komposition befand sich in der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm — ob das Original oder die Kopie in Pest, lässt sich nicht mehr entscheiden — und wurde von Theodor von Kessel für das Theatrum pictorium gestochen (vergl. M. Thausing, Wiener Kunstbriefe. Leipzig 1884, p. 335).

klaren Quellen durchrieselt, bebüscht, mit zerstreuten Gehöften besetzt, neben denen Herden weiden, liegt noch im Schatten, während im Hintergrunde am Horizonte mählig der Tag heraufsteigt. Da liegt auf dem feuchten Grase ein Kind in Decken gehüllt, die es mit zappelnden Füfsen weggestrampelt; es hatte, von der frischen Luft des Morgens erweckt, zu schreien begonnen. Ein junger Hirte erwachte, weckte einen älteren Gefährten, führte ihn traulich an seine Schulter gelehnt dem Schalle nach; wir sehen, wie er eben freudig mit Fingern nach dem Knäblein zeigt, während der ältere, mürrisch über die Störung, fast mit Hass auf das Kind blickt, als ahnte er alles Verderben, das aus dieser Rettung entspringen wird. Der Inhalt der Geschichte ist mit diesen leicht verständlichen Figuren erschöpft, doch nicht der des Bildes. Giorgione hatte vor allem die Stimmung des frühen Morgens ausdrücken wollen. Er zeigt uns durch die schnell übergeworfenen und schlecht genestelten Kleider der Hirten, dass sie sich eben vom Schlafe erhoben, er weifs durch den Gegensatz der hellen bleichen Luft und der düstern Wiesen und Büsche zu wirken, aber nun will er auf eine Art, wo uns zu folgen schwer wird, den phantastischen Eindruck verstärken. Links sitzt ein Greis am Boden zwischen den Stücken frisch gefällter Bäume. Er hat um sein Haupt einen Kranz gewunden und ahmt auf einer Hirtenpfeife die frühen Vögel nach; ein Mädchen sitzt neben ihm in lichtem Gewande und flatterndem Haare, sie sieht traumverloren nach den Lichtern des anbrechenden Tages. Giorgione kann nichts davon gehört haben, dass die Alten auch die Wiesen personifizierten, aber ein ähnliches Bedürfnis muss ihn zur Erfindung dieser schwer zu benennenden Gestalten geführt haben. Es war vielleicht das erste Bild, in dem sich seine Auffassung der Natur und der Fabel eigentümlich aussprach, denn die kleinen Bildchen in Florenz gehören noch einer älteren Stilgattung der Erzählung an. Und hat nicht an der absonderlichen Wahl des Stoffes für dieses Bild die ältere Kunst den gröfsten Antheil? Hat nicht die Gewöhnung auf Bildern, das Christuskind von seiner Mutter, dem alten Joseph und jungen Hirten umgeben zu sehen, die Auswahl und Ausgestaltung dieser tragischen Sage bedingt? Überhaupt ist die ganze Art dieser Bilder nur aus der vorangegangenen Entwickelung der sogenannten Konversationsbilder der venezianischen Schule zu erklären. Doch ehe wir diesem Zusammenhange nachgehen, wollen wir noch die letzte der mythologischen Landschaften, die uns von Giorgiones Hand erhalten sind, betrachten und zu erklären versuchen.

Gehen wir also zu dem Bilde in der Sammlung Giovanelli in Venedig über, das die Familie des Giorgione genannt wird, weil Ridolfi behauptet hatte, der Maler habe sich dort selbst und seine Geliebte mit ihrem Kinde dargestellt. Versagen wir uns, dort ein Bekenntnis zu vermuten, wo wir ein Stück aus der alten Poesie zu erwarten haben. Links tritt aus einem Waldessaume ein junger Held heraus, in einer Art von Soldatenkostüm, prächtig geschnitten aus Purpursammet und Purpurseide, einen langen Stab in der Hand, wie sich die Märchenphantasie der Kinder gerne einen wandernden Königsohn vorstellt. In scheuer Überraschung blickt er nach der anderen Seite der Halde, durch die sich ein Bach zwängt, welcher sich, nachdem er an einer Stadt vorbei geflossen, zu einem kleinen See verbreitert hatte. Dort drüben kauert ein Weib mit einem Kinde an der Brust, unscheinbare Lappen genügen kaum, ihre edle Gestalt zu bedecken. Über der Stadt hängen noch schwere Wolken, durch die ein Blitz zuckt, vorne aber über diesem Jünglinge und der säugenden Frau muss der Himmel schon frei sein, denn sie beide und das Gesträuche neben ihnen werfen scharfe kurze Schatten auf das Gras. Es ist also ein abziehendes Gewitter dargestellt, eben als die Sonne zu Mittage wieder aus den Wolken sticht. Das Laub der Bäume

und die Wiesen prangen erfrischt in satten leuchtenden Farben, der Bach ist geschwellt, und die schweren Wolken ziehen in die Ferne.

Auch vor diesem Bilde wusste sich Marc Antonio Michiel nur durch eine Beschreibung zu helfen. »Die Landschaft«, schrieb er 1530, wo das Bild bei Gabriel Vendramin war, »auf einer Leinwand mit dem Gewitter, der Zigeunerin und dem Soldaten war von der Hand des Zorzi aus Castelfranco.«[1]) Eine Novelle ist das nicht, sondern wieder eine Scene aus einem lateinischen Epos. Diesmal nicht aus *Virgil*, sondern aus *Statius*, den schon Dante so hoch schätzte, dass er ihn im Purgatorium dem Virgil gesellt hatte. Im vierten Buche der *Thebais* erzählte *Statius*, wie Bacchus, um seine Vaterstadt Theben zu schützen, die gegen sie heranziehenden Argiver durch eine Hitze, die alle Wasser verzehrt, in ihrem Wege aufhält. Der König *Adrastus* selbst geht in die Wälder, nach Quellen zu suchen, bis er auf Hypsipyle trifft, die von den ruchlosen Weibern von Lemnos vertriebene Fürstin, die sich in der Fremde bei dem Könige von Nemea als Amme verdingt hatte. »Hypsipyle«, sagt der Dichter, »die selbst in ihrer Trauer noch schön war. Wenn auch an ihrer Brust nicht ihr eigenes Kind hing, sondern Opheltes, wenn auch ihr Haar ungeordnet war und ihr Kleid ärmlich, liefs ihr Antlitz noch immer die Königin erkennen.«[2]) Wie sie Adrast die Quelle zeigt, wie sie das Kind auf den Rasen setzt, dessen Tod durch den Biss einer Schlange durch sagenberühmte Leichenspiele gefeiert wurde, wie sich Dionysos erbarmt und reichlichen Regen schickt, das alles hat Giorgione teils weggelassen, teils durch das Gewitter und seinen Segen in bildkünstlerischer Weise genialisch ergänzt. Wieder nicht ein genauer Anschluss an die Worte des Dichters, sondern was dieser zu poetischer Wirkung gestaltet hatte, zuerst in ihre Komponenten aufgelöst, und diese dann: den quellensuchenden Fürsten, die verlassene Königin, die sich als Amme verdingte, die Wasserfülle, welche die ersehnte Labung bringen soll, die im Bilde selbst durch das abziehende Gewitter begründet und erklärt wird, zu bildartiger Wirkung in einer Stimmungslandschaft vereinigt. Es ist ein solches Bild nicht eigentlich erzählend, es ist nicht die Geschichte von dem Bilde abzulesen, wie etwa von einer griechischen Vase oder einem Fresko des Giotto, sondern es sind die Menschen angeregt oder nachdenkend, zunächst als Individualitäten charakterisiert, mehr lyrisch mit der Landschaft zu einer Empfindung zusammenklingend, als durch eine dramatische Handlung untereinander verknüpft. Dadurch sind diese Bilder ein Widerspiel der Altarbilder jener Zeit und Richtung geworden.

In Giorgiones berühmtem Bilde von Castelfranco sitzt die Jungfrau in einer sprossenden Frühlingslandschaft auf hohem Marmorthrone. Ein morgenländischer Teppich hängt über dem Postamente, an dessen rechter Seite ein stolzer mutiger Wächter steht, eine Lanze tragend mit kreuzgeschmücktem Wimpel. Es ist der heilige Liberale. Gegenüber steht Franz von Assisi, auch er als Jüngling gebildet in tiefer Ergriffenheit die Rechte auf die Seitenwunde pressend, die er mit dem Herrn gemein hat, die Linke gegen den Beschauer geöffnet, als wollte er ihn herbeirufen, das holde Wunder der Jungfrau mit dem göttlichen Kinde über ihm zu beschauen. Mit der Rechten hält Maria leise den hehren Sohn auf ihrem Schofse, die Linke legt sie lässig auf die Lehne ihres hohen Stuhles, vorgebeugt sieht sie milde von dem lachenden Seegestade herunter auf die in der Kirche versammelte Gemeinde, die zu ihrem lieben Sohne betet. Der Inhalt oder soll man sagen der Zweck des Bildes ist, die Lehre der Kirche von der Gemeinschaft

[1]) Not. ed. Mor. 80, ed. Frizz. 219.
[2]) Statius, Theb. Lib. IV. 730 ff.

der Heiligen zum Ereignisse gestaltet vorzuführen. Es ist dieses Dogma, das seit zwei Jahrhunderten im Mittelpunkte der italienischen Kunst steht, weil es dasjenige ist, was sich von der alten Überlieferung der Kirche am lebendigsten im italienischen Volke erhalten hatte. Überall hat es auf die Gestaltung der italienischen Kunst eingewirkt. Von der Schule der Bellini ist es am tiefsten und edelsten erfasst worden. Dass die sichtbare Kirche, welche die Gläubigen auf Erden bilden, mit den Heiligen, die bei Gott für sie bitten, eine Gemeinschaft habe wie die Glieder eines Leibes untereinander, dass sie gleicherweise im Gebet verbunden seien mit den abgeschiedenen Seelen, die noch der Reinigung harren, dafür war der trostreichste Beweis die Jungfrau Maria, das irdische Weib, das Gott geboren, das in den Himmel aufgenommen worden, und das bei ihrem Sohne beständig mit Fürsprache für die armen sündigen Menschen eintrat. Die Heiligen als solche, die siegreich die Gefahren der Welt überwunden haben und nun mit der Jungfrau in Gottes Nähe sind, waren die besten Bürgen für die ewige Seligkeit, welche der Einzelne erhoffte. Solche mystische Gemeinschaft war an keinen Raum gebunden, alles gab von ihr Zeugnis, der Himmel wie die Erde, weshalb der Maler, der sie darstellt, die heiligen Personen, die sich der Gemeinde offenbaren, bald in der himmlischen Glorie, bald in paradiesischen Gärten und geheimnisvollen Hallen, bald auf den lachenden Gefilden der Erde konnte erscheinen lassen. Während diese Bilder Gelegenheit gaben, ausgeprägte Charaktere in verschiedenen Lebensaltern als Beispiele für jene mannigfach Geprüften zu wählen und die Individualisierung des physiognomischen Ausdruckes wie kein anderer Gegenstand der Kunst begünstigten, drängten sie das erzählende Element der bildenden Kunst zurück und suchten vielmehr in lyrischer Konsonanz die Verschiedenheit der Individuen zu einem geistigen Zusammenklange zu stimmen. Da darf es uns nicht wundernehmen, wenn das Unbezeichnende, Liedartigstimmungsvolle aus den christlichen Bildern in die heidnischen Fabeln des Giorgione eintrat, und wenn sie uns gerade durch jene Elemente mit denen sie mit ihrer Zeit am innigsten zusammenhingen, heute am schwersten deutbar werden.

Es ist ein Zufall, jedoch für uns ein lehrreicher, dass die vier Kompositionen Giorgiones mit antiken Vorstellungen, die sich uns erhalten haben, zu den vier Tageszeiten spielen, die *Auffindung des Parisknaben* am Morgen, *Adrast und Hypsipyle* am Mittag, *Aeneas bei Evander* am Abende und *das unkeusche Mädchen* in der Nacht. Der Maler hatte sich die Aufgaben noch so vervielfältigt, dass er uns im Tagesbilde ein abziehendes, im Nachtstücke ein hereinbrechendes Gewitter zeigte. Stimmungen in Luft und Licht zu geben, war schon vor ihm versucht worden, aber erst ihm ist es gelungen, die Fabel so mit der Stimmung zu verknüpfen, dass jene mit Notwendigkeit aus dieser hervorwächst. Dadurch ist er der Begründer der modernen Malerei geworden.

Der Apostel der Giorgionischen Kunst wird Tizian, das Bild, in dem er Giorgiones Mythologien nachfolgt, ist die sogenannte irdische und himmlische Liebe in der Galerie Borghese. Der Morgen bricht eben an, blasse Rosenstreifen erscheinen am Horizont. Ein reich geschmücktes junges Weib kam von der Burg herab zu dem Rande der Wiese, wo sie an einem Brunnenbecken kauert. Sie ist wohl eher zusammengebrochen, als dass sie sich hätte setzen wollen. Sie lehnt sich gegen links hin, wo sie auf dem Rande des Beckens eine kostbare Büchse abgesetzt hat, über die ihr Mantel hinfällt. Ihre Rechte liegt im Schofse und hält ein Kräuterbündel. Im Innersten erschüttert sieht sie starr vor sich hin, doch leiht sie das Ohr dem eindringlichen Reden einer Freundin, die neben ihr auf dem Rande des Brunnens sitzt.

Dieser Frauen goldener Leib glänzt in unverberglich sonnenhafter Schönheit. Nur ein roter Mantel umflattert ihn. Sie stützt die Rechte auf den Marmor und hält in der erhobenen Linken ein Gefäfs, aus dem leichter Rauch über die noch beschatteten Wiesen hinzieht. Zwischen den Beiden wird Amor sichtbar, der mit seinen kleinen Händchen im Brunnen plätschert, damit kein Zweifel bleibe, dass die nackte Frau von der Liebe spricht.

Es giebt Gestalten, die sich in keiner Verkleidung verkennen lassen. Dazu gehört Venus, die hier durch ihren Sohn und Begleiter noch deutlicher bezeichnet ist.[1]) So kann sie auch der ungewohnte Purpurmantel und die geheimnisvolle Räucherpfanne nicht verbergen. Venus spricht einem Weibe zu, das ihrer Macht noch nicht blindlings folgen will. Wenn wir diese Frau betrachten, herrlich mit Gold und Seide geschmückt, gewohnt, unberührt von Sorge in heiterer Höhe zu wandeln, jetzt wie ein von Hunden gehetztes Wild zusammengebrochen, mit scheuen Rehaugen verzweifelnd vor sich starrend, bestrebt sich abzuwenden und doch wie magnetisch dahin gezogen, wo die verführenden Worte der Göttin klingen, da werden wir an jene Königinnen der griechischen Poesie erinnert, die von Venus in Lust und Leid gelockt worden. Ist die Frau auf Tizians Bilde Helena, die Mutter aller dieser Gestalten, oder Kampaspe, oder die unglückselige Myrrha, die Venus gegen den eigenen Vater entzündet, oder Medea, die ihren Vater und König verrät, um dem geliebten Fremdling zu folgen, ihrer Schuld sich bewusst, aber von der Leidenschaft bezwungen, wie es Ovid in jenen berühmten Vers fasste: Video meliora proboque, deteriora sequor.

In einem der römischen Epen, aus denen ja auch Giorgione seine Stoffe zu Bildern genommen hatte, im *Argonauticon* des *Valerius Flaccus,* wird im siebenten Buche erzählt, wie Medea in schlafloser Nacht die Liebe zu dem feindlichen Griechen, der sie im Walde betroffen, zu bekämpfen sucht, weil diese Liebe der schändlichste Verrat an Volk und Vater wäre, bis sich Venus zu ihr setzt, in die Gestalt der Zauberin Circe verwandelt, der Schwester von Medeas Vater, und das Mädchen zu bereden sucht, ihr in den Hain zu folgen, wo Jason ihrer harre. Medea kämpft lange, bis sie endlich, von Liebe bezwungen, sich erhebt, die stärksten Giftkräuter mit sich nimmt und, von Venus begleitet, die Burg verlässt.[2]) Tizian hat das Gespräch dieser beiden Zauberinnen, der Medea, der wirklichen Zauberin mit ihrer Büchse und dem Kräuterbündel, die hier von der Macht der Leidenschaft verzaubert ist, und der verstellten Zauberin Venus mit dem Feuermantel und dem Rauchgefäfse, die hier wirkliche Zaubermacht ausübt, von der dumpfen Stube hinaus in das Wäldchen versetzt, wo sie infolge dieses Gespräches anlangen sollten, so wie Giorgione, die Poesie in ihre Elemente zerlösend und mit den zerlösten Fäden ein neues Bild webend.

Mit dieser *Medea* endet für Tizian jenes persönliche Umdichten und Umschaffen der antiken Stoffe, er versucht sich noch in Rekonstruktionen antiker Bilder wie der Anadyomene des Apelles, den Eroten des Philostratus[3]) und dessen Andriern, aber das ist nur vorübergehend. Bald langt er bei den geläufigen Fabeln an, bei Jupiterliebschaften

[1]) Die Venus erkannte in der nackten Figur auch Thausing (Wiener Kunstbriefe p. 325), nur irrt er, wenn er eine Novelle daran knüpft, von dem Wappen auf dem Brunnentrog ausgehend, das er für den Seelöwen der Imhof hält (ebenda 330). Es ist jedoch nicht jener sirenenartig gestaltete Löwe darauf, sondern ein geteilter Schild, im oberen Felde ein wachsender Löwe, das untere Feld im Wolkenschnitte gespalten.

[2]) Valerius Flaccus, Argonauticum Lib. VII 194—406.

[3]) H. Grimm in den preufsischen Jahrbüchern Bd. XXXV.

oder der Verwandlung des Akteon, die er breit, reich, voll malerischen Inhaltes darstellt; jene Periode, wo der malerische Inhalt noch von süfser Poesie durchdrungen ist, kehrt ihm nicht wieder. Unwillkürlich drängt sich die Frage auf, wenn wir diese Hypsipyle und Medea mit dem Traumgesicht, das Marc Anton gestochen hatte, zusammen halten, wie sich die Entwickelung der Kunst gestaltet hätte, wenn Marc Anton in Venedig geblieben, dort erst Giorgiones, dann Tizians, Palmas, Sebastianos Bilder, endlich die des Tintoretto mit nachfühlendem Stichel vervielfältigt und statt der Kompositionen Raffaels und der antiken Statuen in der Welt verbreitet hätte. Der Norden hätte sich da anschliefsen, da fortsetzen und, was die Venezianer Meister gefunden, mit seinem Eigentume verknüpfen können. Die völlige Befreiung der Malerei wäre hundert Jahre früher erfolgt, während sie die Verbreitung der stilistischen Komposition durch mehr als hundert Jahre aufgehalten hat. Neben der organischen Entwickelung, die als befruchtende Unterströmung fortdauerte, geht durch das XVI Jahrhundert wie ein alles vor sich niederschmetternder Wirbelwind, die Reaktion. Riesengeister stürmten noch einmal aus den Klöstern, um dem Laufe der Welt ins Rad zu fallen; in Deutschland griffen sie in das graue Altertum zurück und wehrten die geistige Befreiung mit der Bibel ab. Es gelang, denn schon Machiavelli war geistig freier gewesen, als selbst Voltaire es werden konnte. Der Mönch von S. Marco rief die Antike herauf mit Contraposto, Faltenschwall und symmetrischer Komposition; Raffael, sein gelehrigster Schüler, stand wie eine Mauer vor der neuen Welt, die den Sinnen aufging, er wehrte dem Auge, die Natur treu zu fassen und mit heiliger Ehrfurcht vor ihrem Wesen nachzubilden. Während aufsen mit Geschrei und erregten Gebärden von Theologen gekämpft und von Künstlern gebildet wurde, hatte sich in Venedig der malerische Sinn des Giorgione fort entwickelt, sich dort das empfindungsvolle Studium der Natur erhalten, so dass durch Jahrhunderte die Fremden pilgern konnten zu einem Volke und von ihm lernen, von dem ein weissagender Dichter schon achthundert Jahre vor Giorgione gesprochen:

Lucida Venetiarum semper gens et inclita
Omnes nationes prima superat per gratiam.[1])

[1]) Schimpflied auf Aquileja, bei Du Méril, poesie populaire latine, Paris 1843, p. 261.

NEUE ZEICHNUNGEN VON DÜRER IM BERLINER KUPFERSTICHKABINET

VON F. LIPPMANN

Seitdem die Verzeichnisse von Dürers Gemälden und Zeichnungen erschienen sind, die Thausing und Ephrussi geliefert haben, hat unsere Kenntnis der noch erhaltenen Werke des grofsen Meisters manche Bereicherung und Ergänzung erfahren. Malereien, die früher kaum bekannt oder ganz verborgen waren, sind ans Tageslicht gekommen, wie die Madonna mit dem Zeisig, das Bildnis Friedrichs des Weisen, die Büste einer jungen Venetianerin und ganz neuerdings, aber weniger bedeutend, die Halbfigur einer betenden Madonna aus Dürers spätester Zeit, alle eben genannten einen grofsartigen Zuwachs der Berliner Galerie bildend. Gemälde, die in den Galerien von Gotha, Bergamo und Hamptoncourt bisher unter verschiedenen Namen gingen, sind jetzt für Dürer vindiziert worden — über sie und andere hat die Kritik noch endgültige Entscheidung zu treffen. Reich ist der Zuwachs an neu aufgetauchten Zeichnungen Dürers, sowohl solchen, die bisher unter andern Namen in den Mappen öffentlicher Sammlungen lagen, wie in der des Louvre, der Erlanger Bibliothek, als auch an solchen, die im Kunsthandel ans Tageslicht gekommen sind und welche dann zumeist entweder in der Sammlung von Léon Bonnat in Paris — heute wohl der bedeutendsten Privatsammlung von Dürerschen Zeichnungen — oder im Berliner Kabinet ihren Aufbewahrungsort gefunden haben.

Wir wollen die Leser des Jahrbuchs zunächst mit den wichtigeren der Zeichnungen Dürers, um die in den letzteren Jahren das Kupferstichkabinet bereichert worden ist, nach und nach bekannt machen und beginnen mit den beiden, deren Reproduktionen hier folgen.

Das eine dieser Blätter ist die in leuchtenden Farben aquarellierte, die Verkündigung darstellende Federzeichnung, deren nähere Beschreibung unser Lichtdruck unnötig macht, da er das Original nicht nur bis im einzelnen genau, sondern auch im Kolorit in vollständiger Treue wiedergiebt. Dieses Meisterstück moderner Reproduktion ist unter Professor Roeses Leitung in der Chalkographischen Abteilung der Reichsdruckerei hergestellt. Die Reproduktion beruht auf dem alten Farbendruckverfahren, kombiniert mit den Vorteilen, die heutzutage die Photographie und der Lichtdruck bieten. Diese Vorteile bestehen wesentlich darin, dass, trotz der Verwendung mehrerer Platten zur Erzielung der farbigen Wirkung, die Dazwischenkunft der menschlichen Hand ausgeschlossen werden kann, die Nachbildung daher auf rein mechanischem Wege mit unbedingter Verlässlichkeit erreicht wird. Das in neuer Zeit mit grofsen Erwartungen in die Welt gesetzte sogenannte Dreifarbenverfahren ist leider bisher nicht über das Stadium des Experimentes hinausgeraten. Wir sind daher



3

zunächst und vielleicht noch auf lange hinaus auf die Anwendung der durch die Photographie unterstützten Farbendrucktechnik mit mehreren Platten angewiesen, die bei richtiger Anwendung die besten Resultate liefert.

Das dem Dreiplattenverfahren zu Grunde liegende Prinzip ist zwar theoretisch richtig — es besteht darin, dass durch Neben- und Übereinandersetzen einer gelben, blauen und roten Farbenschicht sich alle in der Natur vorkommenden Farbentöne wiedergeben lassen müssten — aber weder in Europa noch in Amerika hat man damit bisher zufriedenstellenden Erfolg erzielen können, wenigstens nicht einen solchen, der künstlerischen Ansprüchen genügen könnte. Auch Leblond, der im vorigen Jahrhundert seine Erfindung des Farbendrucks auf wesentlich denselben Grundsätzen aufgebaut hatte, die man heute nur neu zu verwerten sucht, hat trotz einzelner Stücke, die ihm gelungen sind, seine Technik auf eine verlässliche Basis nicht zu stellen vermocht.

Die Komposition in unserer Zeichnung stimmt im wesentlichen Charakter mit der Darstellung der Verkündigung in Dürers Holzschnittfolge des Lebens der Maria überein, nur dass sich der Holzschnitt im Gegensinn zur Zeichnung verhält, d. h. im Abdruck erscheint da die Maria rechts u. s. w. Beide haben fast genau die gleiche Gröfse. Dass die Zeichnung einen Entwurf zum Holzschnitt oder doch ein früheres Stadium derselben Kompositionsidee darstellt, erscheint unzweifelhaft, schwer erklärlich aber ist, weshalb Dürer diesen Entwurf koloriert hat, wenn er nur zur Ausführung im Holzschnitt bestimmt war. Die Skizzen Dürers zu den Schnitten des Marienlebens, die wir sonst kennen, pflegen nicht mehr als flüchtige Federzeichnungen zu sein, so die zur Geburt der Maria im Berliner Kabinet. Möglich, dass Dürer den Vorwurf in Malerei auszuführen beabsichtigt oder dies wirklich gethan hat, und dass das Bild verschollen ist. Vielleicht geben die Worte »um ein pfund«, die am Unterrand der Zeichnung von Dürers Hand geschrieben stehen, den Fingerzeig, dass diese Zeichnung in der That eine Skizze zu einem kleinen Bild sein sollte, bestimmt, einem Besteller die Idee Dürers zu vermitteln, das »pfund« aber den Preis darstellt, für den der Meister das Werk liefern wollte. Doch möchten wir dieser Konjektur einen besondern Wert nicht beimessen. Merkwürdig ist, dass Dürer in späterer Zeit noch einmal denselben Gegenstand in ganz anderer Auffassung, aber ebenfalls in einer kolorierten Federzeichnung, einem herrlichen Blatt der Sammlung des Herzogs von Aumale, behandelt hat.

Der Vorgang spielt in einem hohen Gemach, dessen Gewölbegurten eine flache Holzdecke tragen. Durch die Bogenöffnung im Hintergrunde leuchtet blauer Himmel mit einer hellen weifsen Wolke herein, und wir blicken auf einen See, den Berge abschliefsen und in dessen Mitte eine Insel mit Bauwerken erscheint. Der Holzschnitt im Marienleben zeigt eine ganz ähnliche Halle, aber der Raum ist breiter und weiter geworden, die Mauerpfeiler sind auseinander gerückt, die Gestalten des Engels und der Maria in den Vordergrund gestellt, mehr hervortretend und dominierend. Der Engel, der sich in der Zeichnung wie schüchtern demütig verneigend der Maria naht, tritt im Holzschnitt mit energischer Gebärde heran, wie plötzlich hereintretend, erregt und erfüllt von seiner Sendung. Den Hintergrund bildet im Holzschnitt eine hügelige Landschaft, ein kleines Rund unterhalb der Decke zeigt die Halbfigur der Judith mit dem Haupte des Holofernes. Man sieht den sorgfältig gezogenen Linien der Zeichnung an, mit welcher Freude an der Ausarbeitung der perspektivischen Konstruktion Dürer sich hier ergeht. Der Augenpunkt ist rechts etwas oberhalb der kleinen Wandnische gewählt, in der sich das Waschbecken befindet, und an der entsprechenden Stelle links findet er sich auch im Holzschnitt. Die Kompositionsmängel, die der Zeichnung, gegen den Holzschnitt gehalten, anhaften, namentlich die

etwas beengenden Raumverhältnisse der Halle, die allzu geringe Geltung der Figuren innerhalb ihrer Umgebung, alles dies ist im Holzschnitt glücklich vermieden. Es ist

ein goltschmit von mechell 1520
zw antorff gemacht



Albrecht Dürer.
Bildnis eines Goldschmieds.
Federzeichnung im K. Kupferstichkabinet zu Berlin.

lehrreich und interessant zu sehen, wie Dürer im Laufe der Arbeit zu freierer und bedeutsamerer Ausgestaltung vorschreitet.

Die Farben in unserer Zeichnung sind trotz ihrer Buntheit zart und geben der Scene ein festliches Gepräge. In Wasserfarbenmalereien und ganz besonders in den farbigen Landschaftsstudien offenbart sich Dürers feiner Sinn für Ton und Farbe. Wenn seine grofsen Gemälde in diesem Betracht hinter den Aquarellen zurückstehen, so ist es eben, weil Dürers Kunstgeist auf der Papierfläche, auf der Holz- und Kupferplatte am freiesten waltet.

Die Verkündigung ist nicht datiert. Da alles dafür zu sprechen scheint, dass die Kompositionen zum Marienleben um die Jahre 1504—1505 entstanden sind, werden wir ungefähr das gleiche Datum auch für den Entwurf der Verkündigung annehmen dürfen.

Die andere Zeichnung, die wir hier als neue Bereicherung unserer Sammlung vorstellen, stammt aus der Zeit von Dürers Aufenthalt in den Niederlanden. Das Original ist in einfachen Federzügen in bräunlicher Tinte auf weifsem Papier ausgeführt. Oberhalb des Kopfes des Dargestellten lesen wir »ein goldschmid von mecheln zu Antorff gemacht«. In dem Tagebuch seiner Reise nach den Niederlanden erwähnt Dürer, öfters mit Goldschmieden zusammengetroffen zu sein und am 12. Mai 1521 notiert er, dass »Meister Max Goldschmied mit der Kohlen conterfet der zu Prück (Brügge) ist«, aber eines Goldschmiedes von Mecheln erwähnt er nirgends. Die Echtheit unserer Zeichnung wird deshalb nicht zweifelhaft. Abgesehen davon, dass wir Dürers Tagebücher nur in einer späteren Abschrift und wahrscheinlich nur unvollständig besitzen, kennen wir auch eine Menge Zeichnungen aus der niederländischen Zeit, die sich nicht mit den Notizen des Tagebuchs in Zusammenhang bringen lassen. Unmöglich mag es am Ende nicht sein, dass jener Meister Max doch mit dem Goldschmied von Mecheln identisch ist. Die Federzeichnung, wie sie hier vorliegt, war sicher nicht bestimmt, dem Porträtierten ausgehändigt zu werden, denn dann hätte die Überschrift, welche die Persönlichkeit kennzeichnet, keinen Sinn. Die Zeichnung hat unserer Ansicht nach Dürer für sich selbst gemacht und zu seiner Erinnerung die Worte darauf notiert, ähnlich wie dies auch in den Porträtköpfen seines Skizzenbuchs und in der den Hans Pfaffrodt darstellenden Federzeichnung (siehe Lippmann, Zeichnungen von Albrecht Dürer. Nr. 187) der Fall ist, während die Kohlenzeichnung dem Porträtierten ausgehändigt wurde.

DIE METALLBILDHAUER FRIEDRICHS DES GROSSEN[1]

VON PAUL SEIDEL

Eine eigenartige und durch ihre Leistungen ganz besonders hervorragende Gruppe in der Künstlerschaft Friedrichs des Grofsen bilden die Metallbildhauer, die mit dem Ausdruck der Zeit zu den »Dekorationsbildhauern« im Gegensatz zu den »Figuristen« gerechnet wurden. In Berlin und Potsdam war bisher wenig Gelegenheit gewesen, auf dem Gebiete des Bronzegusses, seiner Ciselierung und Vergoldung durch die Praxis Erfahrungen zu sammeln; Jacobi, der Giefser von Schlüters Denkmal des Grofsen Kurfürsten, kommt hier nicht in Betracht, mussten doch für die Ciselierung des von ihm gegossenen Reiterstandbildes drei Goldschmiede aus Prag verschrieben werden[2]. Der einzige hier in Frage kommende Name ist der Peter Fromerys, eines Mitgliedes der französischen Kolonie, von dem sich sehr sauber ausgeführte Eisen- und Bronze-Arbeiten erhalten haben, doch hat er für Friedrich den Grofsen nicht mehr gearbeitet, da er bereits 1738, über 80 Jahre alt, gestorben ist. Der Grund dafür, dass in Berlin die dekorativ verwendete Bronze eine so geringe Anwendung fand, ist aber weniger der, dass es im Notfalle an geeigneten Kräften gefehlt hätte, sondern er muss darin gesucht werden, dass sowohl König Friedrich I als auch Friedrich Wilhelm I für die Dekoration der Möbel und sonstigen Gebrauchsgegenstände die Edelmetalle durchaus bevorzugten. Bei Friedrich I war das Motiv dafür stark entwickelte Prachtliebe, bei seinem Nachfolger aber das Gefühl, dass das massenhaft aufgehäufte schwere Silbergerät in den Zeiten der Not immer als bares Geld verwendet werden könnte. Friedrich der Grofse hat diese Voraussetzung seines klugen Vaters auch vollkommen bestätigt, denn im zweiten und dritten schlesischen Kriege bildete der Silberschatz Friedrich Wilhelms I die letzte Hülfe. Durch diese grofsartigen Bestellungen an Silberarbeiten[3] hatte sich in Berlin und Potsdam ein auch für gröfsere Dekorationswerke geschulter Stamm von Goldschmieden heran-

[1] Wo nichts anderes angegeben ist, entstammen die in den Anmerkungen gegebenen Beläge dem Königlichen Hausarchiv und dem Archiv des Königlichen Oberhofmarschallamtes.

[2] Vergl. Seidel: Das Standbild des Grofsen Kurfürsten von Andreas Schlüter; Zeitschrift für Bauwesen Jahrg. XLIII S. 57.

[3] Die bisher üblichen Vorstellungen über den Umfang dieser Silberschätze entsprechen auch nicht annähernd demjenigen, was in Wirklichkeit an silbernen Möbeln, Kronen und Gefäfsen aller Art von den Königen Friedrich I und Friedrich Wilhelm I hinterlassen wurde. Indem ich mir eingehende Mitteilungen für eine Publikation des noch vorhandenen Silberschatzes vorbehalte, will ich hier nur erwähnen, dass die Einschmelzungen Friedrichs des Grofsen im zweiten Schlesischen Kriege über 98000 Pfund Silber ergaben.



KAMINWAND IM BRONZESAAL

DES K. STADTSCHLOSSES ZU POTSDAM

4

gebildet, der bei dem Übergang von dem silbernen Zeitalter Friedrich Wilhelms I zu dem bronzenen seines Sohnes zunächst aushelfen musste.

Auch Friedrich der Grofse hat in dem ersten Jahrzehnt seiner Regierung noch einige mit Silber verzierte Möbel anfertigen lassen, die sich auch zum Teil erhalten haben. Die bekannte silberne Schranke im Schlafzimmer des Potsdamer Stadtschlosses mit ihren vier lebensgrofsen Kinderfiguren und den die ganze Balustrade durchrankenden Mohnblättern und Blüten ist augenscheinlich nach einem Entwurfe Nahls ausgeführt. Eine der Beschreibung nach sehr ähnliche, aus vergoldeter Bronze hergestellte Schranke in Sanssouci, die urkundlich nach Nahls Zeichnung hergestellt wurde (vergl. S. 52) hat sich leider nicht erhalten, um zum Vergleich herangezogen werden zu können. Von einem silbernen Tische, dessen Platte scheinbar von einer Figur getragen wurde, giebt uns nur die erhaltene Rechnung des Goldschmiedes Jean Roman Nachricht, der diesen Tisch im August 1742 ablieferte[1]). Auch dieses Möbel wird den Einschmelzungen späterer Zeit zum Opfer gefallen sein. Dagegen hat sich der schöne Schreibtisch des Königs im Schlafzimmer des Potsdamer Stadtschlosses erhalten, den die Witwe des Goldschmiedes Kelly im Mai des Jahres 1750 ablieferte[2]). Es ist dieser Tisch abgesehen von dem Werte des Materials, auch in stilistischer Beziehung ein ganz hervorragendes Möbel und seinen französischen Vorbildern vollkommen ebenbürtig[3]). Zwei in demselben Raume befindliche Kommoden aus Cedernholz mit einfachen Silberbeschlägen dürften derselben Zeit entstammen.

Ob nun für Friedrich den Grofsen der durch die Kriegsnöte veranlasste kolossale Verlust an silbernen Prachtmöbeln und Geräten oder auch der erwachende Geschmack an den vergoldeten Bronze-Dekorationen französischer Möbel mafsgebend wurde, dürfte heute schwer zu entscheiden sein; so viel steht fest, dass für die Dekoration seiner Schlösser und für die von ihm bestellten Prachtmöbel die Bronze allein in Frage kam. Dieses Material ist denn allerdings in den Bauten des grofsen Königs in einer Ausbildung und Vollendung verwendet worden, wie es in der Kunstgeschichte einzig dasteht. Selbst Frankreich, das Vaterland der künstlerisch durchgebildeten Dekorationsbronze, vermag dem Bronzesaal des Potsdamer Stadtschlosses nichts Ähnliches an die Seite zu stellen[4]).

Um den neuen Kunstzweig zu dieser Vollendung zu bringen, mussten aber erst die Kräfte an einer Reihe kleinerer Aufgaben geübt werden, und hier sind es, wie gesagt, zunächst die Goldschmiede, die wohl oder übel mit ihrer Kunst aushelfen mussten. Wenn wir von den Möbeln zunächst absehen, so kommen hier nur die

[1]) Das Gewicht betrug 68 Mark 4¾ Loth, für die »Façon« des Tisches wurden 600 Thaler und für die der Figur 533 Thaler in Anfatz gebracht.

[2]) Nach der Rechnung wog das Silber 160 Mark 3 Quint und war die Mark mit 20 Thalern (also jedenfalls inklusive der Façon) verakkordiert. Das macht allein 3200 Thaler 22 Gr. 6 Pf. Der mit »marmelierten Cedernholz« fournierte Tisch wurde von dem »englischen Tischler« Johann Heinrich Hülsemann für 60 Thaler geliefert. Mit den Arbeiten des Schlossers, dem blauen Sammet für den Überzug und den silbernen Tressen kostete der Tisch im ganzen 3317 Thaler. Der Silberbeschlag hat vier Stempel: 1. 13 Lot; 2. Gekrönter Adler; 3. A; 4. C.G.KEL.

[3]) Ausstellung von Kunstwerken aus dem Zeitalter Friedrichs des Grofsen; vergl. Graul im Jahrbuch Bd. XIV. S. 130.

[4]) Ein berufener Kritiker: Emile Michel, sagt in der Revue des deux mondes April 1883 zum Schluss einer Schilderung dieses Saales: »Si le style en est bien français, nous ne ferons pas de difficulté de reconnaître que nous n'avons trouvé ni chez nous ni ailleurs aucun autre exemple d'un goût si magnifique et si délicat«.

Dekorationen vom Potsdamer Stadtschloss und von Sanssouci in Frage; in seinem letzten grofsen Bau, dem Neuen Palais, hat Friedrich derartige kostspielige Dekorationen nicht mehr ausführen lassen.

In Sanssouci, dessen Einrichtung fast gleichzeitig mit dem Ausbau des Stadtschlosses in Angriff genommen wurde, ist es nur die Bibliothek, der Wallfahrtsort aller Verehrer des grofsen Königs, die für uns heute in Betracht kommt. Dieser Raum, der wie kein anderer uns Friedrichs Gestalt vor das geistige Auge zu zaubern vermag, ist jenem Rheinsberger Turmzimmer nachgebildet, in dem der Kronprinz Friedrich überraschend für die ganze Welt zu dem jungen König ausreifte, in dessen Händen nach wenigen Jahren die politischen Fäden ganz Europas zusammenliefen. Durch die beiden Fenster, mit denen eine Spiegelnische und der Kamin mit darüber befindlichem Spiegel korrespondieren, wird die Wand des runden Raumes in vier Felder geteilt, die ebenso wie die Fensterlaibungen ganz mit Cedernholz boisiert sind. Der untere Teil jedes dieser vier Fensterpfeiler wird durch einen Bücherwandschrank gebildet, in denen die Handbibliothek des Königs noch heute aufbewahrt wird. Unter dem die ganzen Wände überspinnenden Ranken- und Schnörkelwerk aus vergoldeter Bronze heben sich auf den vier Pfeilern zunächst über den Schränken die zu Gruppen vereinigten Insignien der Architektur, der Malerei, der Musik und Astronomie hervor, über denen wieder auf vier Bronzesockeln antike Büsten, darunter der berühmte Homer von Sanssouci, aufgestellt sind. Den Abschluss unter der Decke machen vier Reliefs, deren allegorische Darstellungen sich auf die vier Künste beziehen[1]). An der flach gekuppelten Decke setzt sich der Ornamentenschmuck der Wände in vergoldetem Stuck fort. Das Ganze atmet eine solche feinsinnige, königlich einfache Vornehmheit, dass es leicht begreiflich ist, warum gerade in diesen Räumen der Geist des Philosophen von Sanssouci am fühlbarsten uns entgegentritt. Wenn uns auch als die Modelleure des Bronzeschmuckes zwei untergeordnete Kräfte, der sonst gar nicht genannte Bildhauer Becker und für die Reliefs der Bildhauer Giese durch die Rechnungen nachgewiesen werden, so macht es der Vergleich mit den Arbeiten Nahls im Potsdamer Stadtschloss und dem in den Mafsen ungefähr entsprechenden runden Zimmer in der Wohnung Friedrichs im Berliner Schlosse unzweifelhaft, dass dieser Künstler der geistige Vater des Raumes ist, und dass seine Entwürfe von den genannten beiden Bildhauern nur ausgefürt worden sind. Der Goldschmied Kelly hat jedenfalls auch

[1]) Der sonst nicht genannte Bildhauer Becker liquidiert am 7. März 1747 folgendermafsen: »Specification was ich in dem Cedern Cabinet des Königlichen Lustschlosses des Weinberges an Bildhauer Arbeit (Modeln) verfertigt habe wie folgt:« Folgt die einzelne Aufzählung der Stücke (mit Ausnahme der vier Reliefs) in Summa 1611 Thaler 16 Gr. Die Rechnung wird auf 1000 Thaler »moderiert«. Für die Ausführung dieser Modelle in feuervergoldeter Bronze liquidiert Kelly 5726 Thaler, deren Empfang aber erst am 12. Oktober 1751 von der Witwe bescheinigt wird. Über die Anfertigung der vier Basreliefs liquidiert B. Giese folgendermafsen:

»Vor Model und erste Form ein Basrelief 35 Thaler	140 Thaler.
An Metall auf eins 5 C. = 20 C. à 30 Thaler	600 Thaler.
Vor die zweyte Form, Eisen, Wachs, und Giefser Lohn à 75 Thaler .	300 Thaler.
Die vier Basreliefs in Metall auszuschneiden à 80 Thaler	320 Thaler.
Potsdam 25. Januar 1748.	1360 Thaler.«

Um die Fensterladen nicht zu sehr zu beschweren, sind die Verzierungen derselben von getriebenem und feuervergoldetem Kupferblech ausgeführt. Das aus Amsterdam bezogene Cedernholz wird von J. H. Hülsemann zu 1070 Quadratfufs Boiserie à 1 Thaler verarbeitet.



Wandfeld in der Bibliothek Friedrichs des Grofsen in Sanssouci.
Vergoldete Bronze auf Cedernholz.

an dieser Arbeit seine hohe Befähigung für die Ausführung gröfserer dekorativer Arbeiten gezeigt; sein bald nach der Fertigstellung eintretender Tod ist jedenfalls mit die Ursache, dass andere Kräfte in den Vordergrund gelangen.

Wenn ich Nahls Thätigkeit an der Bibliothek nicht urkundlich belegen konnte, so ist das doch für die Balustrade aus vergoldeter Bronze der Fall, die den Alkoven in dem Schlafzimmer des Königs in Sanssouci von dem Hauptraum trennte[1]). Dieser Raum wurde noch im Todesjahr Friedrichs von seinem Nachfolger vollständig umgebaut, und seitdem ist dieses Kunstwerk, das nach der Beschreibung eine gewisse Ähnlichkeit mit der Balustrade im Schlafzimmer des Stadtschlosses gehabt haben muss, spurlos verschwunden.

Die umfangreichsten und künstlerisch vollendetsten Arbeiten in vergoldeter Bronze finden wir in dem Potsdamer Stadtschloss, dessen Bronzesaal in dieser Beziehung den Höhepunkt, aber auch zugleich den Abschluss aller derartig gröfseren Unternehmungen des Königs bildet. Die der Zeit nach früheren Arbeiten bilden die Balustrade im Schlafzimmer und Einzeldekorationen des Treppenhauses, des Konfidenztafelgemaches und des grofsen Marmorsaales. In dem Treppenhaus begegnen wir zuerst anstatt eines eisernen geschmiedeten Geländers einer in Bronze gegossenen und feuervergoldeten künstlerisch durchgeführten Treppe, die von dem Bildhauer Johann Peter Benkert modelliert und dem Goldschmied Verdeil in Berlin vergoldet, im Jahre 1746 zur Aufstellung gelangte. An den Wänden desselben Raumes befinden sich sechs von Kelly verfertigte Trophäengehänge, ähnlich denen, die er etwas später für den grofsen Marmorsaal machte. Wie weit an diesen Arbeiten der eigentliche Direktor der Dekorationen Nahl beteiligt war, lässt sich heute schwer feststellen, jedoch wissen wir, dass Nahl derartige Arbeiten nach seinen Zeichnungen und Skizzen andern Bildhauern übertrug. Ausdrücklich genannt wird sein Name in den Rechnungen nur bei dem kleinen Cedernkabinet, das das Speise- und Arbeitszimmer Friedrichs des Grofsen voneinander scheidet. Dieser kleine Raum ist in der ganzen Durchbildung der Einzelformen von unendlichem Reiz; der strengere Geist des Frührokoko, wie er den Arbeiten Nahls eigen zu sein pflegt, herrscht noch vor, ebenso die weise Mäfsigung, welche seinen Nachfolgern namentlich am Neuen Palais so oft gänzlich verloren gegangen ist[2]).

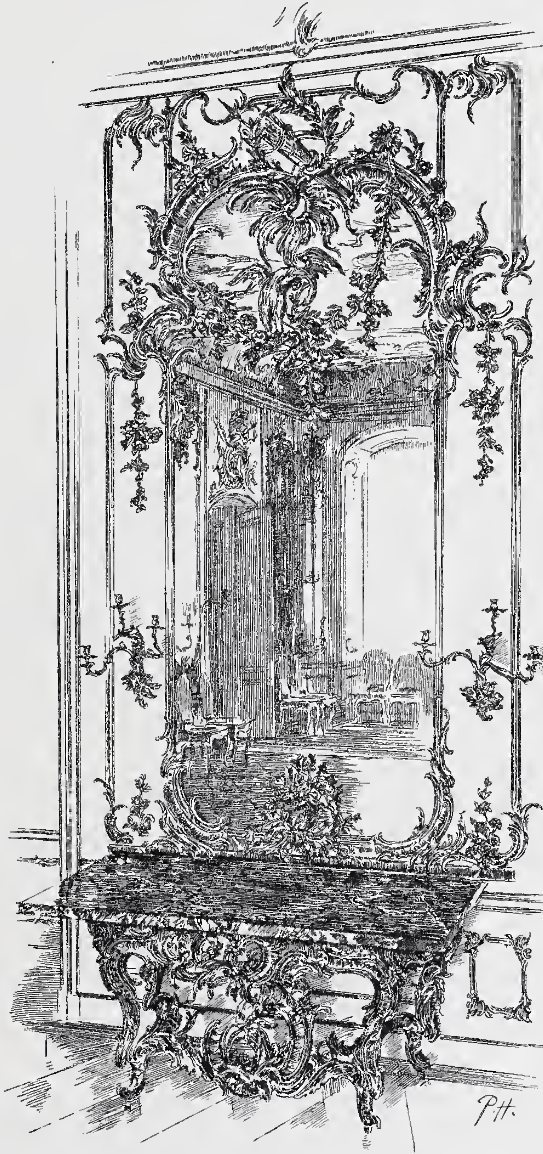
In gröfserem Stile ist die Dekoration des Marmorsaales mit vergoldeten Bronzen angelegt. Über den Thüren befinden sich drei grofse Reliefs mit Darstellungen von Schlachten des grofsen Kurfürsten[3]), die in Beziehungen zu den vier grofsen Ge-

[1]) Am 4. Februar 1747 wird mit dem Berliner Goldschmied Ludwig Siegmund Wiedemann ein Kontrakt geschlossen, nach dem er die Balustrade, in Messing gegossen und in Feuer vergoldet, accurat nach der Zeichnung inklusive Vergoldung u. s. w. für 1700 Thaler liefern muss. »Hiernächst sollen auf Königlichen Allergnädigsten Befehl nach der Zeichnung von Nahl noch vier von Messing gegossene und in Feuer vergoldete Kinder nebst deren Dekorationen auf dieser Balustrade zu stehen kommen, wofür das Stück 200 Thaler also à 800 Thaler akkordiert werden.«

[2]) Nach der Abrechnung vom Jahr 1746 erhält Nahl für die Verzierung und Vergoldung des Plafonds »als auch die Modelle vor den Goldschmied zu verfertigen,« 395 Thaler, der Tischler Hülsemann für Cedernholz und Arbeitslohn 498 Thaler und der ungenannte Goldschmied für die »Goldschmiede Arbeit reich zu verzieren und in Feuer vergoldet« 2892 Thaler.

[3]) Manger (Baugeschichte von Potsdam S. 109) spricht von vergoldeten Bronzerahmen für die grofsen Bilder in diesem Saale, das beruht aber auf einer Verwechselung mit diesen Reliefs. Die Bronzearbeiten wurden sämtlich im Jahre 1751 fertig gestellt. Giese erhielt für jedes der drei Reliefs 1000 Thaler, der Goldschmied Habermann für sieben Stück metallene

mälden stehen, die die Wände dieses Raumes schmücken. Ebenso stellt die von van Loo im Jahre 1751 gemalte Decke eine allegorische Verherrlichung des grofsen Kurfürsten dar. Von den Wänden hängen grofse Gruppen von Waffen und Kriegsgeräten herab und unter zweien der Gemälde sind grofse in reich ornamentierte Rahmen eingefasste Stahlschilder angebracht, auf denen sich Inschriften mit Bezug auf die Darstellungen der Bilder befinden. So hat Friedrich mit Benutzung der bereits vorgefundenen grofsen Bilder diesen Saal zu einem Ehren- und Gedächtnis-Saal für seinen grofsen Ahnherrn umgewandelt, eine That, die um so mehr zur Bewunderung herausfordert, als der König zu einer künstlerischen Verherrlichung seiner eigenen Kriegsthaten nie auch nur das geringste gethan hat.



Spiegel mit Spiegeltisch
im Bronzesaal des Stadtschlosses zu Potsdam.

Bei diesen Arbeiten war, wenn auch teilweise nur in Nebensachen, so bei der Anfertigung der Pilasterkapitäle im Marmorsaal, ein Mann beschäftigt worden, der vom König auserwählt wurde, seine gröfseren künstlerischen Pläne auf diesem Gebiete zur Ausführung und Vollendung zu bringen. Durch welche Eigenschaften oder Leistungen der Schweizer Johann Melchior Kambly die Aufmerksamkeit des Königs auf sich gezogen hat, dürfte heute schwer zu sagen sein, vermutlich zeigte er sich nach dem Tode Kellys als der allein Befähigte, gröfsere Aufgaben, sowohl in künstlerischer als auch in technischer Beziehung, zu bewältigen. Über die Persönlichkeit dieses Mannes wissen wir so gut wie gar nichts. Aufgabe dieser Zeilen aber soll es sein, den Namen dieses Künstlers, dessen Leistungen in den Königlichen Schlössern sich mit

und vergoldete Ornamente von Kriegsarmaturen für jedes 170 Thaler, die Witwe Kelly für jede von sechs Stück Trophäen 650 Thaler und für jeden der zwei reich eingerahmten Stahlschilde 800 Thaler, Kambly für jedes der 18 Stück metallenen und vergoldeten korinthischen Kapitäle 180 Thaler. Die Vergoldung auf den Trophäen ist so mangelhaft ausgeführt, dass sie heute fast gänzlich verschwunden ist.

Hilfe einer reichen archivalischen Ausbeute nahezu vollständig wieder feststellen lassen, vor unverdientem Vergessenwerden zu bewahren.

Mit Kamblys Hilfe ist es dem König gelungen, sich in der Anfertigung kostbarer Parademöbel, die damals ausschliefslich aus Paris bezogen werden mussten, vom Auslande unabhängig zu machen und in Potsdam eine kunstgewerbliche Industrie ins Leben zu rufen, die, wenn sie von des Königs Nachfolgern weiter gefördert und gepflegt worden wäre, heute vielleicht dem Auslande konkurrenzfähig wäre.

Von Kamblys [1]) früherer Thätigkeit auf diesem Gebiete erfahren wir nur, dass er in Schaffhausen die Bildhauerkunst gelernt hat, daneben aber auch Goldschmiede- und Tischlerarbeiten gemacht habe. Als er um das Jahr 1748 als 35jähriger Mann nach Berlin kam, hatte er jedenfalls seinen Bildungsgang abgeschlossen, denn hier konnte er nur eine gebende, nicht eine nehmende Kraft sein. Seine ersten uns bekannten Arbeiten, wie die Pilasterkapitäle im Marmorsaal, die kleine Treppe von der Wohnung des Königs nach dem Lustgarten mit ihren schwerfälligen Kinderfiguren und die Kopie eines hervorragend schönen französischen Möbels lassen immerhin kein besonderes Talent bei ihm voraussetzen; aber vielleicht war er in diesen Arbeiten noch unfrei und musste sich durch sie erst zu selbständiger Bethätigung seiner Kräfte durchringen. Die erste gröfsere Arbeit, von der wir urkundlich wissen, dass sie auch nach seinen Modellen hergestellt wurde, war die Bronzedekoration des sogenannten Konfidenztafelgemaches im Stadtschloss, die aus zwei grofsen, reich ausgebildeten Spiegelrahmen besteht, von denen der eine über dem ebenfalls mit Bronzen dekorierten Kamin, der andere gröfsere über einem Konsoltisch angebracht ist. [2]) Palmbaumartig steigen die Seitenteile der Spiegelrahmen empor, die oberen Teile sind durch Blumenguirlanden miteinander verbunden, und den Abschluss machen etwas derbe und massig modellierte Kindergruppen.

Durch diese Werke hatte Kambly die Fähigkeit nachgewiesen, die Leitung und Ausführung gröfserer Arbeiten in seiner Hand zu vereinen, und er beschloss daher, seine Werkstatt namentlich nach der Seite der Anfertigung von Dekorationsbronzen und ihrer Vergoldung zu erweitern. Der König unterstützte diese Pläne, indem er ihm am 16. Februar 1752 auf sein Gesuch hin eine Konzession verlieh, dass er »eine Fabrik von Bronze-dorée-Arbeit in Potsdam anlegen und die darin verfertigten Waaren sowohl inner- als aufserhalb Landes ungehindert debitieren und verkaufen dürfe.« [3]) Wir können wohl annehmen, dass die ein Jahr früher

[1]) Die Familie Kambly oder Kambli — Melchior selber schreibt sich mit einem y — gehört zu den ältesten Patriziergeschlechtern Zürichs (freundliche Mitteilung von Professor Rahn). Hier wurde um 1710 unser Melchior geboren. Über seine Eltern und seine Jugendzeit konnte trotz der freundlichen Bemühungen des Herrn Professor Rahn nichts ermittelt werden.

[2]) Am 29. Juli 1749 wird ein Kontrakt zwischen dem Geheimkämmerer Fredersdorff und Kambly des Inhalts geschlossen, dass letzterer sich verpflichtete, »von dato an innerhalb drey Monat für Se Königl. Maj. zwey Trumeaux nach der überreichten approbierten und unterschriebenen Zeichnung en Bronce zu verfertigen, wofür demselben nicht allein vor die höltzernen Modeles als auch die vollkommene Trumeaux en bronce 1900 Rthlr.« zugesichert werden, wenn die Arbeit rechtzeitig »gut und schön« geliefert wird, »so dass Kenners daran nichts auszusetzen finden«.

[3]) Das Gesuch Kamblys um die Konzession für eine Bronzewarenfabrik befindet sich im Berliner Geheimen Staatsarchiv:

Allerdurchlauchtigster, Grofsmächtigster König
Allergnädigster König und Herr!

Ew. Königl. Maj. geruhen sich in tiefster Submission vortragen zu lassen, wie ich wohl Willens wäre, eine völlige, hiesiger Lande noch nicht befindliche fabrique

durch Fredersdorff in Paris erfolgte Anwerbung von Hilfskräften im Zusammenhang mit dieser Gründung und mit gröfseren Plänen Friedrichs steht. Des Königs Geheimkämmerer verpflichtete nämlich im August des Jahres 1751 während seines Aufenthaltes in Paris den Fondeur Daniel Valy, der erst mit 50 Thalern von seinem Lehrherrn freigekauft werden musste, sowie die Vergolder Jean Audibert (doreur en feuille) und Nicolas Morel (doreur d'or moulu). Unter den Auslagen für Valy erwähnt Fredersdorff auch 12 Thaler »für einen gewissen Sand, den er braucht« (Formsand). Auch Audibert und Morel erhalten 400 L. »zum Einkauf gewisser nötiger Sachen«. Als »Modelleur« wird Coussinet verpflichtet, dem im März 1753 noch der Ciseleur Geoffroy nach Potsdam folgt. Die Stellung dieser Franzosen ist nie eine hervorragende gewesen; die Pension von 6 Thalern 6 Gr., die sie monatlich erhalten — nur Coussinet bezieht die doppelte Summe — beweist, dass sie nur als Handwerker geringen Ranges angesehen wurden. Andauernd selbständig thätig scheint nur der Vergolder Morel gewesen zu sein, von den anderen werden nur einige Kronleuchter im Neuen Palais und im Japanischen Häuschen zu Sanssouci als ihnen direkt übertragene Arbeiten erwähnt, sonst erscheinen sie als Gehilfen Kamblys. Audibert allein liefs sich dauernd in Berlin nieder, wo kleinere Aufträge an ihn auch in späteren Jahren noch öfter erwähnt werden.[1])

---

von bronce doré Arbeit aufzurichten, um dergleichen Arbeit auch aufserhalb Landes auf Mefsen zu debitieren. Es würde der Nutzen davon um so gröfser seyn, da auf solche Weise der Vergulder Morel, als welchen ich sodann Arbeit zu geben gesonnen, seine besondere Art zu vergulden anbringen könte, mithin von dieses ein vieles debitiert werden würde, welches sonsten von anderen Orten geholet werden. Jedoch es wird hierzu ein gar zu grofser Verlag erfordert, welchen ich anjetzo zu praestieren um deswillen incapable bin, weil ich so wohl zu Ankauft und Einrichtung meines Hauses ein vieles verwandt, als auch bereits mehr als 6000 Thaler in grofsen Stücken von dergleichen Arbeit zu stecken habe. Weshalb ich mich unterwinde Ew. Königl. Maj. allerunterthänigst anzutragen, ob es nicht Allerhöchst denenselben gefallen möchte, mich hierüber privilegieren zu lassen, und durch einen Vorschuss von etlichen 1000 Thalern, hierin allergnädigst zu unterstützen. Es könnten solche Gelder, falls ich nicht Gelegenheit fände, inzwischen einige grofse Stücken abzusetzen, von der von Castellan Baumann mir zu gebenden Marmor-Arbeit ohnmafsgeblich decourtiert werden, und sind Ew. Königl. Maj. wegen nützlicher Anwendung dieses Vorschusses um desto mehr gesichert, da ich hier professionirt, und auf Allerhöchst dero etwaigen ordre auch zeigen kan, dass ich so viel, wie oben gemeldet in Arbeit besitze. Ich versichere mich deswegen allergnädigster Erhörung, in tiefster devotion ersterbender, Ew. Königl. Maj.

Allerunterthänigster Knecht

Suppl. den 9. Febr. 1752. Camply, Bildhauer.

Die Konzession selber ist im Wortlaut abgedruckt bei Manger a. a. O. S. 669.

[1]) An vier grofsen aus Drachen zusammengesetzten Bronzekronen im Neuen Palais, die im ganzen 6400 Thaler kosteten, war der modelleur Cousinet mit 600 Thalern, der ciseleur Geoffroy mit 1800 Thalern, der fondeur Valy mit 600 Thalern und der doreur Morel mit 3400 Thalern beteiligt. Eine dieser Kronen trägt folgende Bezeichnungen eingraviert: Cousinet invenit; Goffrois sizeleur 1753; MOREL DOREURE 1753. Eine andere ist 1754 datiert. Am 19. Dezember 1755 verpflichten sich Geoffroi und Audibert, den grofsen Kronleuchter im Japanischen Hause für 1500 Thaler anzufertigen »7 Fufs hoch, 7 Fufs breit, nebst 21 Branchen zu poussiren, modelliren, giessen, verschneiden, ciseliren und mit gemahlen Gold recht fein zu vergolden und sauber zu polliren«.

In den Jahren 1754 und 1755 entstand der Bronzesaal des Potsdamer Stadtschlosses, er bedeutet den Höhepunkt der Dekorationskunst des Friedericianischen Zeitalters nicht nur für Potsdam, sondern ist ein Glanzpunkt in der Geschichte der Kunst des XVIII Jahrhunderts überhaupt. Wem wir den Entwurf zu verdanken haben, geht aus den sonst vollständig erhaltenen Akten und Kostenanschlägen nicht hervor, vielleicht ist einer der beiden Modelleure, Kambly oder Schwitzer, auch der Erfinder des Ganzen. Die Arbeit teilte sich zwischen diesen beiden Künstlern derartig, dass Schwitzer [1]) die Modelle der beiden Tische und sämtlicher Spiegelrahmen, Kambly aber die ganzen übrigen Modelle, also die Dekoration der Thüren und Wandschränke mit ihren Supraporten, der Pilaster und Fensterwände u. s. w. anfertigte. Die Ausführung und Anbringung der Bronzen ohne Vergoldung aber wurde durch einen zwischen ihm und Fredersdorff geschlossenen Kontrakt vom 8. März 1754 für die Summe von 16500 Thalern ganz in Kamblys Hände gelegt. [2])

In dieser Summe ist allerdings sein Anteil an der Modellierung einbegriffen, während Schwitzer für seine Arbeit noch besonders 1190 Thaler erhielt. Die Vergoldung aber wird durch einen Vertrag von demselben Tage an Morel für den Preis von 8000 Thalern übertragen, indem er sich verpflichtet, dieselbe »sous la direction de Mr. Kambly avec la dernière perfection« auszuführen. [3]) Der Bronzesaal liegt neben dem grofsen Marmorsaal und diente unter Friedrich als Speisesaal, wenn sich bei festlichen Gelegenheiten der kleine Speisesaal seiner Privatwohnung zu eng erwies. Er nimmt die Breite des ganzen Flügels ein, so dass er zwei Fenster nach dem Hof und zwei nach der Garnisonkirche zu hat. Diese Fensterwände bilden die Schmalseiten des Raumes, auf den Pfeilern befinden sich grofse Spiegel, unter denen aufserordentlich reich modellierte Bronzetische stehen. An der einen Langwand bilden der Kamin, mit dem Verbrüderungsbilde der Könige Friedrich Wilhelm I und August des Starken von Silvestre, auf der gegenüber liegenden ein besonders grofses Wandfeld mit einer Trophäengruppe die Mittelpunkte. Links und rechts davon befinden sich durch Spiegel flankiert die Flügelthüren mit ihren aus Kindergruppen bestehenden Supraporten, von denen zwei allerdings Scheinthüren sind, da sie sich nur zu grofsen Wandschränken öffnen. Die ganze überaus reiche Dekoration dieser Wände besteht ganz und gar aus vergoldeter Bronze von einem Reichtum und einer Vielseitigkeit der Erfindung, sowie einer Durchbildung und Eleganz der Einzelformen, die durch keine anderen Leistungen auf diesem Gebiete je übertroffen sind.

---

[1]) Von der Persönlichkeit des Bildhauers Schwitzer (Schwietzer) wissen wir nur durch Nicolai, dass er aus Strafsburg stammte; vielleicht ist er von dort durch Nahl nach Potsdam gezogen worden. Unter seinen Arbeiten in den Potsdamer Schlössern sind namentlich eine ganze Reihe schön ausgearbeiteter Marmorkamine hervorzuheben. Im Jahre 1772 soll Schwitzer Potsdam wieder verlassen haben.

[2]) Geoffroy hilft Kambly bei dieser umfangreichen Arbeit als Ziseleur. Der eine Bronzetisch trägt die Bezeichnung eingegraben: GOFFROY—LENE—CIZELEVR—DV—ROY und MOREL—DOREVR 1755, der andere Tisch hat nur die Bezeichnung Morels.

[3]) Manger (a. a. O.) S. 179 ff., giebt eine etwas flüchtige Zusammenstellung der Einzelkosten dieses Raumes, so dass ich von einem Abdruck der im Königlichen Hausarchiv befindlichen Kontrakte Abstand nehmen kann, deren ergänzende Angaben aber in meiner Darstellung verwendet worden sind. Mangers tadelnde Bemerkungen über Morels Vergoldung im Gegensatz zu der der deutschen Goldschmiede bestätigt sich nicht, denn Morels Arbeiten haben sich durchweg besser erhalten, als die seiner Konkurrenten.

Leider ist diese vollendetste aller Dekorationen Friedrichs auch sein letzter in so grofsem Stile gehaltener Auftrag. Bald nach der Fertigstellung begann der siebenjährige Krieg, der allen Unternehmungen dieser Art ein vorläufiges Ziel setzte. Beim Neuen Palais ist, obwohl Schwitzer sowohl wie Kambly noch in Potsdam lebten und thätig waren, in der bisher geschilderten Art die Bronze nicht mehr angewendet worden.

Während bei der Dekoration ganzer Räume die Potsdamer Künstler ihre Modelle aus eigener Erfindung schaffen mussten, da es ihnen nicht nur in Berlin und Potsdam, sondern in ganz Deutschland und Frankreich an Vorbildern für ihre Aufgaben fehlte, waren sie, oder vielmehr war Kambly, denn er kommt allein hier in Frage, bei der Herstellung von mit Bronze dekorierten Prachtmöbeln in der Lage, in Potsdam selber eine ganze Reihe von französischen Möbeln ersten Ranges als Vorbilder zu benutzen. Es dürfte heute schwer zu bestimmen sein, ob der Grund dafür, dass er diese Vorbilder nicht weiter berücksichtigte, an ihm oder an seinem königlichen Besteller lag. Eines der ersten Möbel dieser Art allerdings, von dem wir durch die Rechnungen Kunde erhalten, ist die direkte und nicht allzu glückliche Kopie des schönen Cartonnier, das ebenso wie sein Original in Sanssouci aufbewahrt wird.[1]) Der Tradition zufolge hätte der König diese Kopie anfertigen lassen, um die Behauptung zu widerlegen, dass seine Handwerker nicht so gut wie die Pariser Möbelfabrikanten zu arbeiten verständen. Dieser Beweis wurde allerdings mit dieser Arbeit nicht gebracht, denn wenigstens in den figürlichen Teilen zeigt die Kopie gegenüber dem Original bedenkliche Schwächen. Aus der Vergleichung der beiden Möbel miteinander ergiebt sich aber, dass die Bronzen der Kopie nicht einfach nach dem Original abgegossen, sondern freihändig modelliert sind[2]).

Die von Kambly nach eigenen Modellen angefertigten Möbel haben mit französischen Vorbildern nichts gemein, sie stehen selbständig für sich da und gleichen seinen Modellen bei der Dekorierung des Konfidenztafelzimmers und den Supraporten im Bronzesaal des Stadtschlosses in der Massigkeit der Formen und des Ornamentes. Was ihnen dabei an Eleganz und leichtem Fluss der Linien abgeht, ersetzen sie durch eine bewunderungswürdige Solidität der Technik und Durchbildung der Details. Die eingelegte Arbeit der Kommodenplatten und der Musikpulte ist zuweilen von künstlerischer Vollendung. Das Material der Möbel ist in den meisten Fällen mit Schildpatt fourniertes Cedernholz, seltener Cedernholz allein; die Erhaltung der Stücke ist noch heute in Folge der soliden Arbeit durchweg eine tadellose. Bemerkenswert ist, dass der König für diese Arbeiten zum Teil Preise gezahlt hat, für die diese Sachen noch heute trotz der Steigerung des Geldwertes angefertigt werden könnten.

Wenn wir uns den hervorragendsten Arbeiten dieser Art Kamblys nach der Reihenfolge der Zeit ihrer Entstehung zuwenden, so kommen zunächst der schöne Eckschrank und der Schreibtisch im Arbeitszimmer des Königs im Stadtschlosse in Betracht, die im Juni 1756 zur Ablieferung gelangten. Die einfachen grofsen Linien des ganz aus Cedernholz gefertigten und mit Schildpatt fournierten Eckschrankes lassen dieses Möbel als eine der besten Arbeiten Kamblys erscheinen, wenn auch der vom König dafür gezahlte Preis von 2800 Thalern ganz unverhältnismäfsig hoch ist, namentlich wenn man bedenkt, dass der dazu gehörige reich dekorierte Schreibtisch nur 800 Thaler gekostet hat. Die Vergoldung der Bronzen ist in vielen Fällen von

[1]) Abgebildet bei Graul im Jahrbuch Bd. XIV, S. 131.

[2]) Die detaillierte Rechnung Kamblys vom 20. August 1749 lautet auf 1800 Thaler.

Morel und zwar sehr gut gemacht worden, bisweilen hat er seinen Namen in aufdringlicher Weise an hervorragenden Stellen angebracht, als ob seine Arbeit die Hauptsache gewesen wäre.

Für die nächste Zeit sind alle derartigen Bestellungen durch den siebenjährigen Krieg unterbrochen und erst im Jahre 1761 wurde die Künstler- und Handwerker-Welt Berlins und Potsdams durch umfangreiche Bestellungen verschiedenster Art in erwünschter Weise in Thätigkeit gesetzt, da es galt, eine Reihe von kostbaren Geschenken für den Sultan der Türkei herzustellen. Kambly erhielt den Auftrag auf zwei Uhrgehäuse, deren aus Spiegelglas bestehende Aufsenwände mit Dekorationen, »so sauber und fein als möglich von Bronze mit d'or moulu im Feuer stark vergoldet« waren, während das Innere des Kastens mit Cedernholz bekleidet wurde. Die Spieluhren, die auf einer Walze 12 verschiedene Stücke, jede Stunde ein anderes mit Bass und Diskant spielten, stellte der Uhrmacher Johann Rudolph Fischer her. Aufserdem lieferte Kambly zusammen mit dem Goldschmied Kelly vier silberne Spiegelrahmen, die zusammen 600 Mark Silber wogen; die beiden gröfseren waren zuerst als Bilderrahmen gedacht, aber man hatte in Rücksicht auf die Gewohnheiten der Muhamedaner von der Übersendung von Portraits Abstand genommen[1]).

Gleichzeitig mit dem 1763 beginnenden Bau des Neuen Palais wurden für die Ausstattung desselben neue Aufträge im umfangreichsten Mafse erteilt. Hier finden wir daher auch mit wenigen Ausnahmen fast alles was Kambly an bemerkenswerten Möbeln, aufser den genannten, verfertigt hat. Bereits im Jahre 1763 werden Abschlagszahlungen auf grofse Standuhren bezahlt, die sich zum Teil jedenfalls auf die herrliche Standuhr in den Zimmern des Königs bezogen, da dieser Teil des Schlosses auch in seiner inneren Ausschmückung zuerst fertig gestellt wurde[2]). Dieses Prachtmöbel ist gleichfalls ganz aus Cedernholz hergestellt und mit Schildpatt fourniert; die reichen, ausgezeichnet modellierten und sorgsam durchgearbeiteten Bronzen, sowie die als Bekrönung dienenden drei musizierenden Kinderfiguren haben viel von der früheren Massigkeit der Arbeiten Kamblys verloren. Von grofsem Geschmack zeugt auch das mit Goldmalerei dekorierte und mit Steinen besetzte Zifferblatt. Auch das Spielwerk ist noch im besten Zustande. Eine andere Standuhr Kamblys von einfacherem Aufbau aber mächtigen Formen befindet sich in einem Salon der unteren Kaiserlichen Wohnung im Neuen Palais; eine dritte, dieser letzteren ähnlich, ursprünglich im Japanischen Häuschen im Park von Sanssouci aufgestellt, hat heute ihren Platz in den Braunschweigischen Kammern des Berliner Schlosses, leider ist sie durch Zuthaten und Veränderungen der Bronzedekoration in diesem Jahrhundert vollständig verpfuscht worden.

Die einfache kastenartige Grundform mancher Möbel Kamblys mit ihren sanft geschwungenen Flächen macht sich namentlich bei seinen Kommoden geltend, deren

---

[1]) Geheimes Staatsarchiv in Berlin R. XI 275[d]. Kambly erhielt für die beiden Uhrgehäuse zusammen 7000 Thaler. Der Uhrmacher Fischer 2100 Thaler. Bei den vier Spiegelrahmen wurde die Mark mit 26 Thalern bezahlt.

[2]) Nachdem Kambly am 26. Juni 1763 eine Abschlagszahlung von 2647 Thalern auf zwei Uhrgehäuse »von Schildt-Kröten und Dormoly Arbeit« erhalten hatte, von denen eine bereits abgeliefert war, setzt er am 18. November desselben Jahres eine Standuhr folgendermafsen in Rechnung: »Ein Uhrgehäuse noch dem von Höchstderoselben Approbierten Dessen von Cedernholtz mit Schilt Kröten und Dormoly Arbeit beleget, à 4500 Thaler altgelt, beträget in neue Preuss. 6345 Thaler«. Die Uhren und Spielwerke wurden an die Uhrmacher Fischer und Klose besonders bezahlt.

schwerfälliger Ausdruck durch ihre aufsergewöhnliche Tiefe noch erhöht wird. Diese Grundform erinnert noch an gradlinige Kastenkommoden vom Anfange des XVIII Jahrhunderts, und auch die fast überreiche, sehr gut durchgeführte Bronze-Dekoration lässt in ihrer strengeren Zeichnung diese Arbeiten älter erscheinen, als sie sind. Die schönste der drei im Neuen Palais vorhandenen Kommoden dieser Art befindet sich in demselben Raum der Wohnung des Königs, wo die zuerst genannte Standuhr steht, sie ist namentlich ausgezeichnet durch eine herrliche Lapislazuliplatte, in die silberne, teilweise vergoldete Blütenzweige von graziöser Zeichnung höchst kunstvoll eingelegt sind[1]. Auch an den drei Notenpulten Friedrichs des Grofsen der Musikzimmer im Stadtschloss, Sanssouci und Neuen Palais sind die in den Schildpatt der Platte gemachten Perlmutter-Einlagen von besonderm Reiz durch ihre feine Zeichnung, deren graziöse Leichtigkeit wieder in merkwürdigem Kontrast zu den schweren Gesamtformen des Möbels steht[2]. Einen leichteren und eleganteren Charakter hat die Hänge-Bücherborte, in der Friedrich in seinem kleinen Schreibkabinet des Neuen Palais seine tägliche Gebrauchslitteratur aufbewahrte; sie kontrastiert dadurch so mit den andern Möbeln Kamblys, dass ich lange zweifelhaft war, ob ich sie diesem Künstler mit Sicherheit zuschreiben dürfte, bis ich durch die Auffindung der Rechnung aufser allen Zweifel gesetzt wurde[3]. Die sich steigernde Eleganz der Formen und die Leichtigkeit der Dekorationen in den letzten Möbeln Kamblys gegenüber den schweren massigen Körpern und Dekorationen seiner ersten Arbeiten, kennzeichnet sich ganz besonders bei einem reich mit Bronzen dekorierten kleinen Schreibtisch aus Cedernholz, der seinen Platz in dem ehemaligen Arbeitszimmer Kaiser Friedrichs im Neuen Palais hat. Der mit schräger Platte versehene Tisch ist zum Freistehen eingerichtet und die Rückseite geht ganz bis auf den Boden herunter, aufgeklappt lässt sie kleine Fächer für Bücher u. s. w. sehen. Die zierliche Bronzedekoration ist von hervorragender Schönheit, ebenso wie die Seitenflächen, die mit Gitterwerk aus Bronze überdeckt sind[4]. Das Ganze ist eines der reizvollsten Möbel des XVIII Jahrhunderts. Eine Wiederholung des Tisches in Schildpatt und mit versilberten Bronzen befindet sich in dem kleinen Kabinet neben dem Schlafzimmer Friedrichs des Grofsen, hier geht aber in Folge des energischen Farbenkontrastes zwischen Schildpatt und Silber der Eindruck der Leichtigkeit und Eleganz verloren, der durch die Zusammenstellung des feinen zarten Gelbs des Cedernholzes mit dem warmen Gold der Bronzen bei dem ersten Tisch bewirkt wird.

Mit den Möbeln dieser Art, deren Hauptgewicht in der reichen Bronzedekoration, weniger in der zierlichen Form oder der eingelegten Arbeit liegt, steht Kambly in dem Künstlerkreise, der von Friedrich dem Grofsen abhing, ganz allein da, er hat hierin keinen Konkurrenten in Potsdam oder Berlin gehabt, und es ist auch kaum anzunehmen, dass derartige reiche und kostbare Arbeiten ihren Weg in

[1]) Von dieser Kommode habe ich keine Rechnung aufgefunden, wahrscheinlich ist sie ungefähr gleichzeitig mit der zuerst genannten Uhr geliefert worden. Von den beiden anderen Möbeln wurde das im Billardzimmer der Kaiserlichen Wohnung befindliche im Oktober 1765, das andere im Wohnzimmer der unteren Roten Kammern im April 1768, jedes für 2500 Thaler geliefert.

[2]) Am 13. Juni 1767 liquidiert Kambly 600 Thaler für »ein stehendes Bulbet von Schildtkröthen und Dormolyarbeit«.

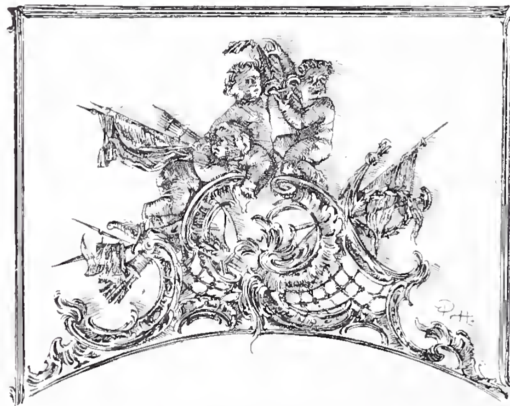
[3]) 16. Januar 1767. »Ein Bücher Repisttorie (sic) von Schilt Kröten, die Leisten und Decoracionen von Metall und Dormoly vergoldet — 1200 Thaler.«

[4]) Rechnung Kamblys vom 28. Februar 1768 »Schreibtisch von Cedernholz, Metall Dekorationen en d'or moulu vergoldet und das Blattwerk Sammet belegt — 800 Thaler«.

weitere Kreise gefunden haben. Kamblys hervorragende Thätigkeit als Marmorarbeiter und Holzbildhauer gehört nicht hierher, sondern muss an anderer Stelle gewürdigt werden.

Die andere Hauptgruppe von Prachtmöbeln, die fast sämtlich im Neuen Palais vereinigt sind, verdanken den aus Baireuth stammenden Tischlern Spindler, Vater und Sohn, ihre Entstehung. Sie kommen hier aber nicht in Betracht, da bei ihnen die Bronzedekoration, mit Ausnahme einiger weniger Stücke, wo sie augenscheinlich von Kambly herrührt, nur eine Nebenrolle spielt, das Gewicht aber ganz in der reichen, oft überreichen eingelegten Arbeit aus farbigen Hölzern, Perlmutter und Elfenbein liegt. Die bandartigen Bronzezierraten dienen vielfach nur als Rahmen für diese Gemälde, um sie besser herauszuheben und zu voller Wirkung gelangen zu lassen. Aus den Rechnungen der beiden Spindler geht auch hervor, dass sie diese Bronzen nicht selber ausführten, sondern dieselben von andern Kräften herstellen liefsen. Die Flüchtigkeit der Arbeit und die Magerkeit der Formen bei manchen dieser Möbelverzierungen spricht aber dafür, dass die Bronzen nicht in der Werkstatt Kamblys hergestellt wurden.

Diese schönen Ansätze zu einer selbständigen Bronze-Industrie in Potsdam und Berlin sind mit dem Tode des Königs wieder abgestorben, ohne eine andere Spur als die geschilderten Dekorationen und Möbel in den Potsdamer Schlössern zu hinterlassen. In neuester Zeit rührt sich auf diesem Gebiete wieder ein neues Leben in Berlin, in seinen Anfängen namentlich gefördert durch die rege Teilnahme des Kaisers und der Kaiserin Friedrich; die unverdrossene Arbeit der Bildhauer- und Ciselierklassen der Königlichen Kunstgewerbeschule, sowie einzelner Gürtler und Tischler hat gröfsere Aufträge Seiner Majestät des Kaisers, sowohl was die Modelle, als auch die Ciselierung und Vergoldung anbetrifft, bereits in einer Vollendung ausgeführt, die es zweifellos lässt, dass auf diesem Gebiete in Berlin alles geleistet werden kann, was bisher nur in Paris gesucht wurde. Um dieser Kunstindustrie aber einen festen Boden in Berlin zu schaffen, dazu gehört vor allen Dingen die werkthätige Teilnahme weiterer Kreise, die bisher fast ausschliefslich ihren Bedarf an mit Bronze dekorierten besseren Möbeln im Auslande deckten.



Supraporte
im Bronzesaal des Potsdamer Stadtschlosses.



OBERITALIENISCHE SCHULE XV JAHRHUNDERT

ALDUS PIUS MANUTIUS

TUSCHZEICHNUNG IM K. KUPFERSTICHKABINET ZU BERLIN

5

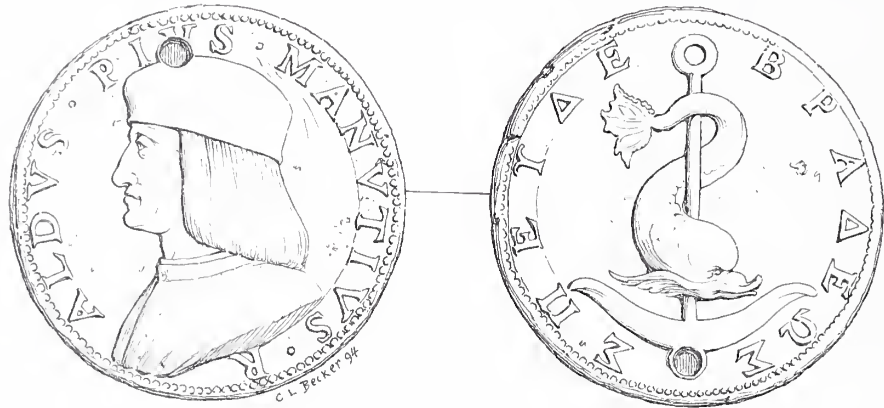
ÜBER BILDNISSE DES ALDO MANUZIO

VON LUDWIG KAEMMERER

Das Berliner Kupferstichkabinet bewahrt unter den italienischen Holzschnitten des XV Jahrhunderts das Profilbildnis eines bartlosen Mannes in mittleren Jahren, das durch seine ungewöhnliche Technik, wie durch den Umstand, dass ein zweiter Abdruck bisher nicht bekannt geworden ist, die Aufmerksamkeit der Forschung auf sich gelenkt hat. Friedrich Lippmann, der das Blatt für die Sammlung erwarb, veröffentlichte es in dieser Zeitschrift im Jahre 1884 (S. 316) und sprach die Vermutung aus, dass dieser merkwürdige Versuch, die Wirkung einer Pinselzeichnung durch den Holzschnitt wiederzugeben, aus einer Mailänder Künstlerwerkstatt stamme. Derselben Ansicht verlieh L. auch in der vermehrten englischen Ausgabe seiner Studien über den italienischen Holzschnitt des XV Jahrhunderts (London 1888 'p. 170) Ausdruck. Wie ich glaube, vermag uns die Persönlichkeit des Dargestellten einige nähere Anhaltspunkte für die Bestimmung der Herkunft und Technik des Blattes zu geben. Eine Zeichnung derselben Sammlung, die in verkleinerter Lichtdrucknachbildung diesem Aufsatz beigegeben ist, weist uns dabei den Weg. Sie fordert zu einer Vergleichung mit dem Holzschnitte geradezu heraus. Der Profilkopf des bartlosen, etwa fünfzigjährigen Mannes, den sie abbildet, trägt dieselben Züge, wie das Holzschnittporträt, nur in gealterten, herberen Formen. Alle individuellen Eigentümlichkeiten stimmen überein: der Stirnansatz, die Nasenlinie, der sarkastische Mund mit scharf geschnittener Ober- und leise vorgeschobener Unterlippe, die Stellung des Auges und der Brauen; sogar die in der Zeichnung den Eindruck des Gealtertseins verstärkenden Furchen zwischen Nasenflügel und Mundwinkel sind in dem leider stark verriebenen Abdruck des Holzschnittporträts einem scharfen Auge deutlich erkennbar, wenngleich begreiflicherweise nicht so ausgeprägt, wie in der Zeichnung, die etwa zwei Jahrzehnte später entstanden sein mag. Dieser Altersunterschied erklärt auch das Einsinken der Oberlippe, die in der Zeichnung folgerichtig verkürzt erscheint, sowie das schlaffe Herabhängen des Unterkiefers und schärfere Hervortreten des Backenknochens, Veränderungen, die die Übereinstimmung des physiognomischen Charakters in beiden Köpfen nicht verwischen können. Die letzten Zweifel über die Identität des Dargestellten beseitigt das bei einer Profilansicht so leicht ausführbare Übereinanderlegen der aus dem Hintergrunde ausgeschnittenen Umrissschablonen.

Die Zeichnung ist in der gleichen Chiaroscurotechnik ausgeführt, wie die zeichnerische Vorlage, die dem Holzschneider Anlass zu seinem Experiment bot: auf grundiertem Papier mit dunklem Hintergrund und zart lavierter und gestrichelter Modellierung der Formen. Diese Technik war besonders in Oberitalien beliebt, zu-

mal wenn es sich darum handelte, die plastische Wirkung einer Medaille oder eines Reliefs wiederzugeben. Eine Medaille bildet auch die Vorlage für die Berliner Zeichnung und sie ermöglicht uns, den Namen des Dargestellten für Holzschnitt und Zeichnung festzustellen. Es ist kein anderer, als der bekannte venezianische Drucker und Verleger *Aldo Pio Manuzio*. Die Übereinstimmung der nebenstehend nach



Portraitmedaille des Aldo Manuzio

einem Exemplar des Berliner Münzkabinets reproduzierten Medaille mit der Zeichnung ist so augenfällig, das sie uns jeder weiteren Darlegung überhebt. Beide müssen in gleicher Zeit, und zwar nach dem Alter des Porträtierten, der 1450 in Bassiano geboren wurde, zwischen 1500 und 1510 entstanden sein; einen terminus a quo ergiebt der Revers der Medaille, der das Signet Manuzios, den Anker mit dem Delphin und dem Wahlspruch σπεῦδε βραδέως zeigt, die dieser seit dem Jahre 1501 in seinen Drucken führt.[1] Äufsere Gründe, die ich im weitern Verlauf der Untersuchung anführen werde, bestimmen mich zu der Vermutung, *Francesco Francia* sei der Urheber der Medaille, einer Vermutung, die auch durch stilistische Vergleichung mit beglaubigten derartigen Arbeiten des Bologneser Goldschmiedmalers[2] unterstützt wird.

Da die Zeichnung Einzelheiten schärfer und genauer giebt als das Vorbild, muss man annehmen, dass sie vor der Natur retouchiert sei. Wer ihr Urheber, ist angesichts ihrer im ganzen geringen künstlerischen Qualität schwer zu entscheiden. Sie dürfte die Brücke bilden zwischen der trefflichen Originalleistung Francias und zahlreichen späteren Bildnissen Manuzios, die in Holzschnitt und Kupferstich meist recht handwerklich ausgeführt wurden.[3] Wer aber ist der Schöpfer des künstlerisch weit höher stehenden Jugendbildnisses in Holzschnitt? Bevor wir den Kreis von Künstlern, mit denen Aldus in Berührung kam, daraufhin mustern, möchte ich auf die Technik des Blattes mit wenigen Worten eingehen. Bei einer sorgsamen Untersuchung mit der Lupe ergiebt sich zunächst als zweifellos, dass wir es mit einem Druck zu thun haben, und zwar in allen Teilen, im Hintergrund sowohl wie im

[1] S. Kristeller, Italienische Buchdruckerzeichen S. 66.

[2] S. Jahrb. der preufs. Kunstsamml. III, 42 ff.

[3] In den Drucken aus der Offizin des Paolo Manuzio findet sich zuerst 1576 in P. Manuzios Kommentar zu Horaz' ars poetica ein Bildnis Aldos in Holzschnitt, in der Cicero-Ausgabe des Jahres 1582 angeblich ein Kupferstich, der wohl mit dem von Didot publizierten Einzelblatte identisch sein dürfte; dieses ist aufs engste mit unserer Zeichnung verwandt.

Kontur und der Innenzeichnung und Modellierung des Kopfes. Die Verschiedenheit der Farbtöne in den Partien des Hintergrundes und der Schraffierung der Gesichtsteile erklärt sich am einfachsten durch die Annahme eines Abdrucks von mehreren Stöcken. Diese Annahme wird zur Gewissheit, wenn man die Verschiebungen am oberen Kontur des Baretts beachtet, die bei einem Druck von *einem* Holzstock unerklärt bleiben. Vergegenwärtigen wir uns die Herstellung eines Chiaroscuro mit drei Platten, wie sie Vasari (Ed. Sansoni I p. 212) als Erfindung des Ugo da Carpi schildert: Er schnitt drei Holzstöcke; der erste giebt die Umrisszeichnung und Schraffierung, der zweite »tutto quello che è tinto accanto al profilo, con lo acquerello per ombra«; der dritte wird hergestellt, indem der Holzschneider den frischen Abzug des ersten Stockes auf das Holz bringt, wo die Druckerschwärze abfärbt, dann mit Bleiweifs die Lichter aufsetzt und diese mit dem Schneidemesser aushebt, sowie den landschaftlichen Hintergrund »il campo« schneidet. In unserm Falle konnte der Formschneider die Tonplatte entbehren, da er seiner zeichnerischen Vorlage folgend, ein lichtbraun grundiertes Papier zum Abdruck benutzte. Auf dieses druckte er zuerst den Stock ab, welcher den Hintergrund giebt, in diesem Fall also keine weitere Arbeit verlangte als ein Ausheben aller Holzteile, die innerhalb der Umrisslinie des Kopfes liegen. Dann wurde der zweite Holzstock, der die Umrisslinien des Kopfes markiert, abgedruckt, um diese entsprechend der Zeichnung vom Hintergrunde abzuheben — man erkennt unschwer am Original, dass Hintergrund und Kontur einen verschieden tiefen Eindruck im Papier hinterliefsen — schliefslich wurde der dritte Stock zum Abdruck gebracht, der, in zarten Linien geschnitten und mit hellerer Farbe eingefärbt, die Schraffierungen im Innern giebt. Dieses umständliche Verfahren, das sich bei der starken Zerstörung unseres Abdrucks nur mit Mühe feststellen lässt, kennzeichnet deutlich die Unsicherheit eines Experimentators, der mit allem erdenklichen Eifer die fein abgestufte Wirkung einer Zeichnung von der Art, wie wir sie oben geschildert, nachzuahmen bemüht war; es erklärt auch, dass nur wenige Abdrücke genommen wurden, von denen sich bis heute nur der eine im Berliner Kabinet erhalten zu haben scheint.[1]) Nach dem Alter des Dargestellten zu urteilen, der hier schwerlich mehr als fünfunddreifsig Jahre zählt, müsste dieser Versuch etwa um 1485 ausgeführt sein. Um diese Zeit lebte Aldo als Erzieher des kunstsinnigen Fürstensohnes Alberto Pio in Carpi, also in der Vaterstadt des Holzschneiders *Ugo da Carpi*, der ebenfalls in Verbindung mit Alberto Pio stand und erst 1508 endgiltig nach Venedig übersiedelte, wo er acht Jahre später sein Verfahren des Helldunkelschnitts privilegieren liefs. Da liegt es ungemein nahe, den Urheber des merkwürdigen frühesten Chiaroscuroversuchs eben in diesem Künstler zu suchen. Freilich kennen wir keine datierte Arbeit Ugos aus so früher Zeit, die für stilistische Vergleichung in Betracht käme. Indes stimmen die Vorzüge seiner Clairobscurtechnik, die Rumohr[2]) mit treffenden Worten charakterisiert, auffallend mit diesem ältesten ihm zuzuweisenden Versuch überein. Ugo da Carpi gilt als der Reformator des venezianischen Holzschnitts in malerischer Richtung, die zartesten Tonübergänge, die er seinen Helldunkelblättern zu geben wusste, lassen vermuten, dass er bei dem Schnitt wie bei dem Abdruck in dieser Beziehung die sorgfältigsten Ver-

---

[1]) Ein interessantes Blatt der Dyce Collection im South-Kensington Museum (Nr. 495. Anonymous flemish School XV), das nach den archaischen Typen der Darstellung — einer Gefangennahme Christi — spätestens um die Mitte des XV Jahrhunderts in Italien entstanden sein kann, zeigt eine ähnlich unsicher experimentierende Clairobscurtechnik.

[2]) Gualandi, Memorie originali II. 139.

suche machte. Zudem stand er, wie wir aus den von Gualandi veröffentlichten Urkunden[1]) erfahren, mit Typographen und Typenzeichnern in Verbindung, ja schnitt selbst Buchstaben für einen Tesauro de scrittori,[2]) und die Annahme, dass die mit VGO bezeichneten Holzschnitte in venezianischen Drucken von seiner Hand seien,[3]) hat viel Wahrscheinlichkeit für sich.

Wenn der erste Helldunkelholzschnitt demnach einen venezianischen Buchdrucker darstellt, so liegt darin ein neuer Beweis für die Thatsache, dass diese Technik in Venedig sich aus Experimenten des Buchdruckers entwickelt hat, wie ja die älteren mehrfarbigen Drucke in venezianischen Büchern ohnehin beweisen. Gerade in der Werkstatt des Aldo Manuzio, der einen besondern Wert auf die Zubereitung der Druckerschwärze legte, damit experimentierte und mehrere Künstler zu seinen Unternehmungen heranzog, denken wir uns gern einen in technischen Dingen viel versierten Holzschneider wie Ugo da Carpi es war.

Es wäre lohnend, den sonstigen Beziehungen nachzugehen, die der Verleger der Hypnerotomachia Polifilos mit Künstlern seiner Zeit unterhielt. Zwar fehlt es noch immer an einer das ganze biographische Material verwertenden Monographie über Aldo, wie sie der gelehrte Bibliothekar der Marciana Morelli geplant, indes ist aus den zahlreichen einzelnen Publikationen über ihn doch schon mancher wertvolle Fingerzeig zu entnehmen. Dass Künstler, wie *Giulio Campagnola* und *Francesco Francia* für Aldus als Typenschneider beschäftigt wurden, ist erwiesen. In seinem 1506 aufgesetzten Testament bedenkt der Verleger seinen treuen Mitarbeiter Giulio Campagnola aufs reichlichste. Dem »Franciscus Bononiensis«, der ihm die neue italienische Kursivtype geschnitten, und den Panizzi nahezu unwiderleglich mit Francesco Francia identifiziert hat, setzte Aldo in der Virgil-Ausgabe vom Jahre 1501 ein dankbares Denkmal in den Versen:

In grammatoglyptae laudem.
Qui Graiis dedit Aldus, en latinis
Dat nunc grammata scalpta daedaleis
Francisci manibus Bononiensis.

Gerade um diese Zeit ist die Medaille, die uns zur Feststellung der Persönlichkeit auf der Zeichnung verhalf, entstanden. Es wäre wunderlich, wenn Aldo in der Zeit, wo er mit einem so berühmten Medailleur in Verbindung stand, einem anderen den Auftrag dazu gegeben hätte.

Zu den Vertrauten des Aldinischen Kreises gehörte auch der gelehrte Vitruvkenner und Architekt *Fra Giocondo*, der in der 1501 gegründeten Akademie des Aldus freilich mehr die Rolle eines Philologen als die eines Künstlers spielte. Sicherlich war er einer der ersten, die den ganzen Reiz der neuen künstlerischen Anschauung, wie sie aus Colonnas Hypnerotomachie sprach, zu würdigen wusste. Bekanntlich hat sich bisher der Illustrator dieses Buches, das den Ehrentitel des schönsten italienischen Bilderdrucks nicht ohne Grund führt, bisher nicht identifizieren lassen. Nur soviel steht fest, dass die Zeichnung für diese Holzschnitte von einem Künstler herrührt, der der Bellinischen Kunstrichtung angehört. In diesem

---

[1]) Gualandi, Di Ugo da Carpi Bologna 1854. p. 21.

[2]) Passavant VI p. 210 und Duc de Rivoli, Bibliographie des Livres a figures venetiens p. 461.

[3]) Duc de Rivoli, a. a. O. p. XXI. Ein von Rivoli übersehenes Blatt mit der Signatur VGO in der venezianischen Ausgabe von Michele Savonarola 1515 weist Olschki in seinem Bulletin illustré IX, Nr. 19. 20 147 nach.

Zusammenhange nun verdient meiner Ansicht nach die Thatsache Beachtung, dass der Verleger des Buches, welcher die reiche künstlerische Ausstattung desselben veranlasste, dass Aldo Manuzio mit einem der *Bellini* um 1500 in Verbindung stand. Auch hierfür bildet ein Porträt Aldos den Beleg, das im Originale heute noch nachzuweisen mir allerdings bisher nicht gelungen ist. Roscoe giebt als Titelkupfer des zweiten Teils seiner Monographie über Leo X (Liverpool 1805) einen Stich Haugtons, der ein Aldusporträt von G. Bellini im Besitz des bekannten englischen Bibliophilen James Edwards reproduziert. Sollte es aus seiner Verschollenheit wieder auftauchen und sich als ein echtes Aldusbildnis von der Hand des Giovanni oder Gentile Bellini erweisen, so würde die alte Hypothese, einer der Brüder sei der Zeichner der Polifiloholzschnitte, jedenfalls an äufserer Wahrscheinlichkeit gewinnen.

GENTILE DA FABRIANO UND VITTORE PISANO

VON ADOLFO VENTURI

Als ich die bisherige Litteratur über Gentile da Fabriano und Vittore Pisano zur Vorbereitung einer neuen Ausgabe der Viten des Vasari wieder durchlas, gewann ich den Eindruck, dass die geschichtliche Beurteilung der Biographien dieser Künstler auf durchaus unsicherer Grundlage beruhe. Die Forschung ist hier so durchaus planlos vorgegangen, dass es vergebliche Mühe wäre, ihr nachzugehen. Erneute Prüfung der Quellen zeigt uns, wie die Wahrheit unter den Irrtümern verschwindet.

Gentile da Fabriano soll nach Amico Ricci »pittore del popolo di Santa Trinita«[1]) genannt worden sein, weil er in seinem Gemälde der Anbetung der Könige eine hohe Vollendung der Komposition und des Kolorits bewiesen habe. Später in Orvieto hätten ihn die Vorsteher der Domopera »*magistrum magistrorum*« genannt,[2]) um ihn durch diesen Titel besonders auszuzeichnen und ihn damit als den Leiter der Ausschmückung des Domes zu bezeichnen. Endlich soll Rogier van der Weyden im Jubiläumsjahre 1450 Gentile besucht haben, um dem ersten unter den Malern Italiens seine Hochachtung auszusprechen.[3]) Alle diese Schriftsteller müssen beim Lesen der Dokumente wie mit Blindheit geschlagen gewesen sein: Gentile nannte sich »del popolo di S. Trinita« einfach, weil er in diesem Quartiere von Florenz wohnte; übrigens hatte er im Jahre 1421 die Anbetung der Könige noch gar nicht gemalt und konnte den Ruhm dafür also nicht im voraus geniefsen. In Orvieto ist Gentile niemals

[1]) Memorie storiche dell' arte e degli artisti della Marca d' Ancona. Macerata 1834.

[2]) S. Padre Guglielmo della Valle, Storia del Duomo d' Orvieto. Roma 1791; Ludovico Luzi, Il duomo d' Orvieto descritto e illustrato. Firenze 1866; Milanesi, Annotazioni e commenti alle *opere* di *Giorgio Vasari*. III. Firenze. Sansoni 1879.

[3]) Ricci a. a. O. p. 162; Milanesi Commentario III, 22.

als »Meister der Meister« geehrt worden, sondern es steht im Register einfach geschrieben: »*cum per egregium magistrum, magistrum Gentilem de Fabriano pictorem* . . .«. Es wird also sein Titel »*magister*« wiederholt, wie man das noch heute in Briefaufschriften zu thun pflegt. Rogier van der Weyden endlich kann Gentile nie gesehen haben, da dieser 1450 schon seit 22 Jahren in Santa Francesca Romana zu Rom im Grabe ruhte. Das beweist ein jüngst veröffentlichtes Dokument,[1]) das damit auch die Zweifel, ob Gentile in Rom, in Città di Castello oder in Fabriano begraben sei, aufhob und seine Lebenszeit, die das Geschick nur kurz, die Schriftsteller aber lang bemessen hatten, bedeutend verkürzte.

Das Streben, die Bedeutung und die Verdienste des Künstlers, dessen Leben man beschreibt, als besonders grofs erscheinen zu lassen, führt naturgemäfs dazu, ihn über die Masse der Zeitgenossen zu erheben und als Bahnbrecher darzustellen. Darum musste natürlich — nach Ennio Quirino Visconti — Vittore Pisano der erste sein, der in der Renaissance, in Nachahmung der Medaillen des IV und V Jahrhunderts,[2]) Schaumünzen wieder angefertigt hat. Darum auch muss die zweite Periode in Pisanos künstlerischer Entwickelung »mit einer neuen grofsen Schöpfung, mit der Erfindung der ikonischen Medaillen« beginnen, wie Milani[3]) sagt, »die, wenn auch durch die antiken Muster inspiriert, doch ohne Vorgänger und ohne ihresgleichen zu finden, frei und selbständig aus dem Ingenium des Malers, des Porträtisten entsprungen, frei von dem Joche der Scholastik den Geist der neuen Zeit athmet«. — Da weist uns nun aber Jules Guiffrey nach und bestätigt damit Friedländers Inductionen, dass sich Exemplare von zwei Medaillen schon 1402 im Besitze des Herzogs von Berry befanden.[4]) Allerdings hat man bisher diese beiden Medaillen nicht beachtet und Pisanello das Verdienst zugeschrieben, den Medaillenschnitt wieder eingeführt zu haben. Jene Medaillen sind aber von grofser Schönheit und können Pisanello nicht unbekannt geblieben sein, da die Verteilung der Inschriften im Umkreise sowohl als in wagerechten Linien innerhalb des Kreises auf seinen Medaillen eine gewisse Übereinstimmung mit denen des Heraklius zeigt. Überdies erinnert der Revers der Medaille Alfonsos I von Aragonien, auf dem man einen geflügelten Genius auf einem von vier Pferden gezogenen Wagen sieht, an die Reverse der Medaillen, auf denen Heraklius das Holz des h. Kreuzes im Triumphe nach Konstantinopel bringt. Sogar noch näher steht ihnen die Zeichnung Pisanellos im Codex Vallardi im Louvre, weil dort die Pferde, die auf der Medaille sich langsam in gerader Linie fortbewegen, im Laufe dargestellt und im Bogen angeordnet sind, ganz ähnlich wie die Pferde vor dem Triumphwagen des Heraklius. Man könnte hier einwenden, dass Pisanello dies Motiv antiken Münzen entlehnt habe, syrakusanischen Tetradrachmen oder punisch-sizilischen Münzen, auf denen die Viktoria auf der Quadriga häufig vorkommt; doch stimmt die Art, wie die Pferde zu je zweien angespannt sind, mehr mit den Medaillen des Heraklius überein. Gewiss hatte Pisanello in Neapel Gelegenheit, die Formen antiker Münzen zu studieren, wie dies die Inschrift »*liberalitas Augusta*« und der Adler, der einen

---

[1]) Aurelio e Augusto Zonghi. L'anno della morte di Gentile da Fabriano (Nozze Stelluti Scala-Pelagallo. Ottobre 1887. Tip. Sonciniana, Fano).

[2]) Opere varie italiane e francesi di Ennio Quirino Visconti raccolte e pubblicate per cura del dottore G. Labus.

[3]) Vittore Pisano detto Pisanello in der *Protomoteca Veronese*. Verona 1886 (?).

[4]) Médailles de Constantin et d'Héraclius acquises par Jean duc de Berry en 1402 (Revue Numismatique. III[e] série, t. 8. Paris 1890).

Rehbock in den Krallen hält, in einer seiner Medaillen für Alfonso I beweisen, die ganz den Darstellungen auf Münzen von Agrigent (415—406 v. Chr.) entsprechen; aber Überlieferungen und Vorbilder, die ihm viel näher lagen, hat der Meister nicht wohl unbeachtet lassen können.

Aufser dem Streben, diefem oder jenem Künstler den Vorrang vor allen seinen Zeitgenossen einzuräumen, besteht noch die Neigung, ihnen die Werke anderer, die Arbeit ganzer Generationen zuzuteilen. So schreibt man Pisanello *viele* Gemälde des Schlosses in Pavia zu, obwohl Breventano,[1]) auf den man sich dabei beruft, gar nicht angiebt, welche derselben von ihm herrühren. Vielleicht hat er dort die Vergnügungen der Herzoge und Herzoginnen von Mailand gemalt, einen Gegenstand, der an die Malereien im Palazzo Borromeo in Mailand erinnert, die vielleicht von den Werken Pisanos im Kastell von Pavia beeinflusst sind. Gewiss waren im Schlosse Fresken auch anderer Künstler vorhanden, da ja der Conte di Virtù am 25. September 1380 an Lodovico Gonzaga schreibt, er möge ihm Maler schicken, die ländliche und Jagdscenen malen sollten, und da Muletti[2]) auf Grund des Zeugnisses des Goffredo della Chiesa (vor 1430) versichert, dass »nel regale castello di Pavia era stato dipinta ab antiquo l'istoria di Griselda marchesa di Saluzzo«. — Aufserdem waren dort in dem zur Linken gelegenen Bogengange des Schlosses in Fresko gemalt das Bildnis des Gian Galeazzo Visconti zu Rosse und das des Petrarca in einer Darstellung in Chiaroscuro: wie Gian Galeazzo Visconti als Kind, vom Vater Galeazzo II befragt, wer wohl der gelehrteste Mann seines Hofes sei, auf den grofsen Dichter deutet. Diese Darstellung wurde, wie Girolamo Bossi in seiner (handschriftlich vorliegenden) Geschichte von Pavia angiebt, 1367 ausgeführt.[3]) Von Pisano jedoch konnten *diese* Gemälde *nicht* herrühren, wie Dell' Acqua anzunehmen scheint, der ihn am Ende des XIV Jahrhunderts in vielen Städten Italiens arbeiten lässt. Dagegen malte Pisano wahrscheinlich 1424 dort, als Herzog Filippo Maria Visconti das Schloss für die Ankunft des Kaisers von Konstantinopel herrichten liefs. Damals vielleicht, und zwar bevor Pisano nach Rom ging, wurde, wie Dell' Acqua berichtet, jener 60 Ellen lange und 20 Ellen breite Saal erbaut, mit einem 10 Ellen breiten und 12 Ellen hohen Fenster, das auf einen über einem breiten Graben hängenden Altan sich öffnete. »Hier tafelte der Herzog mit seiner Familie an Sommerabenden und ergötzte sich an dem Konzert, das Musikanten mit Trompeten, Flöten und anderen Instrumenten aufführten.«

Eine andere Methode, dem betreffenden Künstler eine besondere Bedeutung zu geben, besteht darin, dass man ihn mit bekannten und berühmten Personen in Verbindung zu bringen sucht. So nehmen Cavattoni,[4]) Armand,[5]) Gustavo Uzielli[6]) an, dass Basinio in seinen Versen:

»Tuscanellae etiam facies laetissima clari
Nominis, egregiis fulget imaginibus ...«

---

[1]) Istoria della Antichità, nobiltà, et delle cose notabili della città di Pavia. Pavia 1570.

[2]) Memorie storico-diplomatiche appartementi alla città ed ai Marchesi di Saluzzo. Saluzzo 1829. vol. I p. 75.

[3]) Magenta, I Visconti e gli Sforza nel castello di Pavia. Milano, Hoepli 1883. — Carlo dell' Acqua, Il palazzo ducale Visconti in Pavia. Pavia 1874.

[4]) Cavattoni, Tre Carmi latini composti e mezzo il secolo XV in lode di Vittore Pisano. Verona 1861 p. 34 e 35.

[5]) Alfred Armand, Les médailleurs italiens du XV. et XVI. siècles. Paris 1883—87.

[6]) Gustavo Uzielli, Sui ritratti di Paolo del Pozzo Toscanelli fatti da Alessio Baldovinetti e da Vettore Pisani. Roma, presso la Società Geograf. ital. 1890.

auf die Medaille des Vorläufers der modernen Astronomie, des Arztes und Philosophen Paolo del Pozzo Toscanelli (gestorben 1482) anspielen. Von seinem Zeitgenossen Fonzio wird er Paulus Toscanellus genannt, während in den Versen der Name eine weibliche Formendung hat. Überdies lässt sich, da Paolo Toscanelli sich nie, aufser für einen Sommeraufenthalt in Toscana, von Florenz entfernt hat, wie Uzielli selber bemerkt, kein Zeitpunkt bezeichnen, in dem Pisanello ihn hätte porträtieren können. Nicht vor 1430, da Toscanelli noch nicht berühmt war, ebensowenig bei Gelegenheit seiner Reise nach Neapel im Jahre 1449 (auch angenommen, dass Pisano über Florenz gereist wäre); denn das Gedicht Basinios ist vor diesem Zeitpunkt abgefasst.[1]) Viel besser erklären sich diese Verse, wenn man annimmt, dass die Medaille für *Giovanni Toscanella*, den Sekretär des Herzogs von Mailand, angefertigt sei, dem auch um 1447 die in Mailand verfasste Schrift »De supplicationibus maiis« gewidmet worden ist.[2])

Manchmal ist man unglaublicherweise sogar soweit gegangen, Dokumente zu verändern, um ihren Inhalt eine gröfsere Bedeutung für den betreffenden Künstler gewinnen zu lassen. So veröffentlichte der Graf d'Arco[3]) einen Brief der Marchesa Paola Malatesta an Gian Francesco Gonzaga, den Umberto Rossi[4]) im Archiv der Gonzaga in Mantua nicht mehr aufzufinden vermochte, einfach weil der erwähnte Brief gar nicht von der Marchesa Paola, sondern vom Schatzmeister Umberto geschrieben war. Diesem selben Brief entnahm Rossi die folgende Stelle, die ich nach dem Original citiere: »... Ulterius adviso la Cel. V. che de comandamento del prefato Ill. S. nostro bifogna chel Rectore faza una promessa de ducati 80 per el pisano pictore .... Mantue die XII. Maij 1439. — Cel. V. Sgor fid.is Umbertus cum recomne. (Foris:) Illi prini et. Exe Dne. Dne mee singulariſſe Dne Marchioniſſe Mantue etc.«.

Diese Umänderung des Briefes des Umberto an Paola Malatesta durch d'Arco lässt sich nur verstehen, wenn man die willkürlichen Änderungen, die häufig phantastischen und irrtümlichen Interpretationen beobachtet, die dieser Schriftsteller mit Urkunden vorzunehmen sich erlaubte. Die Übereinstimmung des Datums und des Wortlautes der von d'Arco citierten Briefstelle mit der hier angeführten, der Umstand, dass im Archivio Gonzaga sich unter den Papieren des Grafen d'Arco wohl die Abschrift des Briefes des Schatzmeisters Umberto, nicht aber die des Briefes der Marchesa Paola findet, müssen den Irrtum dieses Schriftstellers als offenbar erscheinen lassen. Infolge dieser Umänderung konnte das Dokument natürlich auch nicht historisch verwertet werden. Jener Umberto muss, wie man aus dem Zusammenhange schliefsen kann, der Schatzmeister des Marchese di Mantua gewesen sein, und jener »*Rettore*«, von dem die Rede ist, war gewiss kein Beamter des Hofes, sondern der *Rettore* einer Kirche. Danach hätte man anzunehmen, dass Pisano 1439 in einer neuerbauten Kirche in Mantua thätig gewesen sei. Wenn man nun bedenkt, dass 1420 die Marchesa Paola die Kirche S. Paola im Kloster Corpo di Cristo in der Fiera gründete, und dass noch 1429 die Maurermeister Francesco und Raffaino da Cremona beim Bau beschäftigt waren, kann man wohl mutmafsen, dass Pisanello aufgefordert worden sei, die Kirche des Klosters auszuschmücken, in das sich Paola

---

[1]) Albrecht, Zu Tito Vespasiano Strozza's und Basinio Basinis lat. Lobgedichten auf Vittore Pisano. Romanische Forschungen. Erlangen 1888.

[2]) Codice Trivulziano 756.

[3]) Delle arti e degli artefici di Mantova. Mantova 1857. vol. I. p. 38.

[4]) U. Rossi, Il Pisanello e i Gonzaga. Archivio storico dell' arte I p. 11—12. 1888.



FRANCESCO COSSA

DER HERBST

ORIGINAL IN DER K. GEMÄLDE-GALERIE ZU BERLIN

für die letzten Jahre ihres Lebens zurückzog und in dem sie auch im Jahre 1453 ihre letzte Ruhestätte fand. Vielleicht hatte auch Facius diese Kirche im Sinne, als er von Pisanello schrieb: »*Mantuae aediculam pinxit*«[1].

Wir müssen uns hier nun mit einer anderen Persönlichkeit beschäftigen, die mit dem einen unserer Künstler in Beziehung steht, mit Gentiles Schüler Jacopo Bellini. Wir erfahren, dass 1423 am Feste des h. Barnabas, am 11. Juni, ein gewisser Bernardo, der Sohn eines Florentiner Notars, mit einigen Genossen in einen Hof, in welchem Gentile einige kleine Skulpturen und Gemälde von grofsem Werte[2]) aufbewahrte, Steine schleuderte. Als Jacopo, der Schüler des Gentile, auf Befehl des Meisters hinzueilte und ihm Vorwürfe machte, antwortet er jenem mit Grobheiten, so dass beide schliefslich aneinander gerieten und Jacopo den anderen übel zurichtete. Daraus entstand ein Prozess: Jacopo wird in contumaciam verurteilt und später ins Gefängnis gesetzt; er erlangte aber schliefslich von Bernardo Verzeihung und von der Signoria die Freisprechung. Die beiden Dokumente, denen wir diese Erzählung entnehmen, sind im Auszuge von Milanesi in der *Vita* des Gentile da Fabriano und in der des Jacopo Bellini angeführt. Aber die Darstellung des Vorganges in der Vita des Bellini stimmt nicht überein mit der im Commentar zum Leben des Gentile erzählten. Diese Abweichung der beiden Darstellungen voneinander erklärt sich daraus, dass Milanesi einmal das eine, das andere Mal das andere Dokument, die in den Einzelheiten nicht übereinstimmen, übersetzte. Ich halte jedoch die oben angegebene Darstellung, wie sie dem ersten Dokumente sich entnehmen lässt,[3]) für die authentische, während der Notar Bartolommeo, der die Aussöhnungs-Urkunde ausfertigte,[4]) den Zeitpunkt des Vorganges so zu sagen nur nach Hörensagen angeben konnte. Er nennt nämlich weder Tag noch Monat und irrt in der Angabe des Jahres. Denn der in der Urkunde genannte Romano de' Benveduti war Vollstrecker der Urteilssprüche vom 18. April bis 18. Oktober 1423, der Notar hätte also bei der Erwähnung der Verurteilung des Jacopo sagen müssen: »*de anno preterito MCCCCXXIII*« und nicht »*de presenti anno MCCCCXXIIII*«. Nachdem wir so die Zuverlässigkeit der beiden Dokumente gegen einander abgewogen haben, bleibt uns noch zu untersuchen, ob es sich in beiden wirklich um Jacopo Bellini handle, wie Milanesi und alle anderen geglaubt haben. Die erste und wie gesagt glaubwürdigere Urkunde spricht von »*Jacobi Pieri pictoris de Venetiis*«, während in venezianischen Quellen Jacopo Bellini immer *Sohn des Niccolo oder Niccoletto*,[5]) nicht aber des *Piero* genannt wird. Es scheint sich also hier nicht um Jacopo Bellini zu handeln, der zu einer anderen Zeit bei Gentile in die Lehre gegangen sein wird, wie dies eine in barbarischer Sprache abgefasste Inschrift an dem Kruzifix des Jacopo in der Kathedrale in Verona und ein Bildnis des Gentile von der Hand Jacopos, einst im Hause des Kardinals Bembo, beweisen. Es lag allerdings nahe beim Lesen der Urkunde in Erinnerung an die Beziehungen zwischen Bellini und Gentile, anzunehmen, dass die Worte: »*famuli et discipuli magistri Gentilis pictoris de Fabriano*« sich auf Bellini bezögen. Ja auch so noch könnte man versucht sein, einen Irrtum bei der Angabe des Namens zu vermuten. Aber bis ein

[1]) Bartholomaeus Facius. De viris illustribus liber. Florentiae 1745. p. 47.

[2]) »Certa scultilia et picturae maxime importantie«.

[3]) Arch. di Stato in Firenze. Provisioni, vol. 116 fol. 8 e segg.

[4]) Ebenda. Diplomatico, camera Fiscale 1424, Nov. 28.

[5]) S. *Raccolta di documenti inediti per servire alla storia della pittura veneziana nei secoli XV e XVI.* Ricerche del Prof. Paoletti Pietro di Osvaldo. Fascicolo I. — I. Bellini. Padova 1894.

Gegenbeweis erbracht ist, muss die Urkunde mehr Gewicht haben als unsere Vermutungen.

Unrichtige Lesung und fehlerhafter Abdruck von Urkunden oder unüberlegte Interpretation der ihnen entnommenen Nachrichten haben aber noch viel schwerere Irrtümer veranlasst. Ich greife einen Fehler heraus, den Schulz[1]) infolge unrichtiger Lesung beging. Vor allem hat er zwei Urkunden über *Enea Pisano* veröffentlicht, deren eine überhaupt nicht existiert; d. h. sie ist nur eine fehlerhafte Wiederholung der anderen und zwar eines Diploms Alfonsos I von Arragonien. Die Urkunde, die Schulz unter Nr. 446, als einem Privilegienregister von 1449—1422 (richtig: 1452) entnommen, mit dem Datum 1446 (statt: 1449) publiziert, ist nichts anderes als eine erste mangelhafte Abfassung des zweiten Dokuments, von dem er auf derselben Seite unter Nr. 448 eine Inhaltsangabe und Abschrift bietet. Dies ist wieder nur eine von einem Notar beglaubigte Abschrift eines Originalprivilegs, das der königliche Sekretär Tommaso Reatino auf Befehl des Fürsten von einem Beamten der Kanzlei auf Pergament hatte schreiben und mit den nötigen Formalitäten und Siegeln an ».. Enea Pisano« aushändigen lassen. Dieser nun reichte es bei der königlichen Registratur (Camera della Sommaria) ein, um daraufhin seine Anweisung auf das Salzregal der Abruzzen einziehen zu können. Die königliche Registratur liefs es von einem Schreiber registrieren; die Abschrift liefs man, damit sie den Wert des Originals habe, von einem Notar beglaubigen, wie man aus Nr. 448 ersieht. Schulz nun, der den Auszug der Urkunde mit dem Datum 1446, und zwar als auf *Pisanello de Pisis* bezüglich, und die Umschreibung des Dokuments mit dem Datum 1449 als Enea Pisano betreffend erhielt, glaubte, es handle sich um zwei verschiedene Künstler, während im Staatsarchiv in Neapel, im Register der Privilegien vol. 4 fol. 93*t* bis 94*t*, nur *eine* Urkunde unter dem Titel: »*Pisanello de pisis pictoris*« vorhanden ist, die im Text die folgende Stelle enthält: »*cum itaque preclara multa eximia ac pene divina de singulari et picture et sculpture enee pisani arte.*« Das Wort »*enee*« im Zusammenhange mit dem Namen »*Pisano*« hat die Erfindung eines *Enea Pisano* veranlasst und die Liste der neapolitanischen Künstler und die Künstlerlexika mit einem »Enea Pisano«[2]) bereichert. Dass sich »*enee*« auf »*sculpture*« bezieht, bedarf keines weiteren Beweises. Wäre *enee* wirklich der Vorname des Pisano, dann müsste in der Urkunde da, wo es »*eidem Pisano*« heifst, »*eidem enee*« stehen, da, wo »*eundem Pisanum*« gesagt ist, »*eundem eneam*«, weil in Urkunden stets der Vorname und nie der Familienname der betreffenden Person wiederholt wird. Dass sich das Dokument wirklich auf Vittore Pisano und nicht auf Isaia da Pisa, wie auch angenommen worden ist, beziehe, scheint mir augenfällig, da die Lobeserhebungen, die der Tüchtigkeit des Künstlers in der Malerei und Bronzeskulptur gespendet werden, auf Isaia da Pisa gar nicht passen. Man beachte auch, dass Porcellio, der sowohl Vittore Pisano als auch Isaia da Pisa besang, von dem Schöpfer des Triumphbogens Alfonsos I nur die Kunst, dem Marmor Leben einzuhauchen, rühmt, während er Pisanello *Maler* nennt und ihn so mit Phidias und Praxiteles wie mit Apelles vergleicht. Dazu kommt noch, dass einige Worte des Gedichtes Porcellios in dem offiziellen Dokument, das eine Anerkennung des Königs für seinen neuen Diener darstellt, wiederholt sind, und schliefslich, dass die Urkunde dasselbe Datum 1449 wie die Medaille Pisanos auf Alfonso I trägt.

---

[1]) Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien IV. Dresden 1860. S. 184 f.

[2]) Faraglia, Le memorie degli artisti napoletani (Arch. stor. napoletano VIII. p. 276); Filangieri, Documenti per la storia, le arti e le industrie, vol. VI.

Es sollen nun noch einige Irrtümer angeführt werden, die bei der Erklärung richtig gelesener Urkunden begangen wurden. Manchmal interpretierte man eine Urkunde ohne zu beachten, ob sie sich anderen von demselben Künstler überlieferten Nachrichten einfügen liefse, oder ob an der Stelle, die sie einzunehmen hätte, nicht schon andere Dokumente ständen, die ihr widersprächen und für sie keinen Platz liefsen. Man hat z. B. Gentile da Fabriano im Saal des Consiglio Maggiore in Venezia malen lassen im Jahre 1422.[1]) Es ist bekannt, dass in diesem Jahre, am 9. Juli, den Prokuratoren von S. Marco aufgetragen wurde:[2]) »tenere *ipsam Salam in decenti* »*et honorabili forma, quod si quo caso destruitur in picturis subito reaptetur in illis*«; und man beschloss: »*pro faciendo reaptari et tenere continue in bono et debito ordine* »*picturas dicte Sale*« jährlich 100 Dukaten aufzuwenden, die dazu dienen sollten: »*accepire et tenere per tempora unum sufficientem et aptum magistrum pictorem ad ipsa* »*opera picturarum*«. Abgesehen davon, dass diese Urkunde sich mehr auf die Instandhaltung der Gemälde in dem neuen Saale als auf ihre Erneuerung, mehr auf die Ernennung eines Konservators des herrlichen Saales bezieht als eines Künstlers, der neue Werke dort ausführen sollte, die der Bedeutung, der Schönheit und dem Ruhme desselben angemessen wären, fragen wir nur: konnte überhaupt Gentile in der zweiten Hälfte des Jahres 1422, wie man allgemein angenommen hat, im Saale des Grofsen Rates in Venedig malen? Gentile schrieb am 18. September 1419 von Brescia an einen Malatesta und bat ihn, ihm von Carmagnola einen Geleitsbrief auszuwirken für acht Personen mit acht Pferden, damit er sich zu S. Heiligkeit begeben könne, der er versprochen habe, zu kommen, sobald er die Kapelle für Pandolfo Malatesta vollendet habe.[3]) Wir müssen annehmen, dass der Geleitsbrief ihm gewährt worden sei und dass er sich nach Florenz begeben habe, wo Martin V hatte Halt machen müssen, bevor er sich nach Rom begeben konnte, um von dem h. Stuhle Besitz zu ergreifen. Der Papst blieb bis zum 9. September 1420 in Florenz, und Gentile beschäftigte sich wahrscheinlich indessen mit der Ausübung seiner Kunst. Denn 1421 finden wir seinen Namen in die Liste der Brüderschaft von S. Luca[4]) eingetragen, am 21. November 1422 erscheint er in der Matrikel des Bezirkes als der »arte de' Medici e Speziali«[5]) angehörig verzeichnet, und im Mai 1423 stellt er das Altarbild, das er für Palla Strozzi angefertigt hatte, in S. Trinita auf. Wenn man bedenkt, dass es einer gewissen Zeit bedurfte, bevor ein Fremder in die Liste der Mitglieder der Compagnia di S. Luca und in die Matrikeln der Zunft eingetragen werden konnte, so muss man wohl annehmen, dass Gentile von Ende 1419 bis 1421 in Florenz gewohnt habe. 1421 wird er wahrscheinlich das Altarbild für Palla Strozzi begonnen haben, da wir wissen, dass in diesem Jahre die Kapelle in S. Trinita nach dem letzten Willen Noferi Strozzis gebaut wurde. Die überaus sorgfältige Arbeit des Bildes musste sehr lange Zeit in Anspruch nehmen, gewiss einen viel längeren Zeitraum als vom 21. November 1422 bis zum Mai 1423. Man könnte hier einwenden, dass die Arbeit nicht so lange

---

[1]) S. unter anderen Franz Wickhoff, Der Saal des grofsen Rates in seinem alten Schmucke. Repertorium für Kunstwissensch. VI. 1883.

[2]) Giambattista Lorenzi, Monumenti per servire alla storia del palazzo ducale di Venezia. Parte I, dal 1253 al 1600. Venezia 1860.

[3]) A. Zonghi, Repertorio dell' antico archivio communale di Fano. Fano 1888.

[4]) Domenico Moreni, Illustrazione storico-critica della medaglia rappresentante Bindo Altoviti, opera del Buonarroti. Firenze 1824.

[5]) Milanesi, Commentario alla Vita di Gentile (vol. III).

habe dauern können, da sie Palla Strozzi nur 150 Gulden gekostet habe,[1]) wie man aus den Auszügen des Senators Carlo Strozzi[2]) schliefsen könnte. Strozzi verfuhr jedoch bei diesem Auszuge nicht mit der Sorgfalt, die ihn sonst auszeichnet; denn aus dem Rechnungsbuch, das die Bezeichnung trägt: »C. di Lorenzo di messer Palla degli Strozzi e di Orsino Lanfredini banchieri e mercanti« begonnen 1423 (das Heft, dem Strozzi seine Notizen entnahm und das sich glücklicherweise noch im Staatsarchiv erhalten hat), kann man nur schliefsen, dass der Preis von 150 Gulden die Restzahlung für das Bild des Gentile bildete: »*resto di pagamento di dipintura della tavola è fatto alla Sagrestia di Santa Trinita*«. Jedenfalls wohnte Gentile 1421 in Florenz und war eingetragen in der Liste der Brüderschaft von S. Luca und ebenso befand er sich dort am 22. November 1422, als er in das Bezirksregister, als dem Gewerbe der Ärzte und Apotheker angehörig, eingeschrieben wurde. Wie sollte er wohl in Venedig im Saal des Grofsen Rates vom Juli bis November dieses Jahres eine Darstellung aus der Legende Alexanders III, den Seesieg der Venezianer unter Führung des Dogen Ziani über Otto, den Sohn Kaiser Friedrichs Barbarossa, gemalt haben können und aufserdem noch die von Facius als in Venedig gemalt erwähnte Tafel angefertigt haben, auf der er einen Wirbelwind, der Bäume und alles andere fortreifst, mit solcher Treue dargestellt hatte, dass sie dem Beschauer Furcht einflöfste? Ohne Frage müssen wir annehmen, dass Gentile schon vor 1414, d. h. bevor er in Brescia für Pandolfo Malatesta zu arbeiten begann, in jenem Saale gemalt habe, der schon 1415 durch die schönen Gemälde berühmt geworden war. Dies wird nicht allein durch die Nachrichten, die wir über den Künstler von diesem Jahre an besitzen, sondern auch durch die Beschlüsse des grofsen Rates vom 25. Mai 1409, vom 19. April 1411 und vom 21. September 1415 bekräftigt. Von Ende 1419 an, vielleicht bis Ende 1426 dagegen verblieb er in Florenz und verliefs diese Stadt nur, um einige kleinere Arbeiten in Siena, Orvieto und Pisa auszuführen. Hier erhielt er, infolge der Gunst Martins V, seit seiner Niederlassung Aufträge und Ehrenbezeugungen von den angesehensten Bürgern: von Palla Strozzi, der »ausgezeichnet war durch Fähigkeiten jeder Art«, dem Schüler Leonardo Aretinos, dessen vortreffliche Familie ihre wissenschaftliche und gesellschaftliche Bildung von Giovanni Aurispa, Sozomeno von Pistoja und von Tommaso da Sarzana empfangen hatte,[3]) und ebenso von den Quaratesi, deren einer Gonfaloniere war, als Martin V (1419) der Signoria von Florenz die goldene Rose überreichen liefs. Die Kirche S. Niccolò jenseits des Arno, für die Gentile, im Auftrage der Quaratesi, ein Altarbild ausführte, das Vasari für sein bestes Werk hielt, war zum grofsen Teil auf Kosten dieser Familie erbaut und ausgeschmückt mit den Bannern, Schilden, Wappen und Waffenröcken derjenigen Edelleute, die sich mit Rat und Tat um den Staat und durch Freigiebigkeit um den Bau von S. Niccolò verdient gemacht hatten.[4])

Gentile kam also nicht als ein unbekannter Künstler nach Florenz, wie Milanesi annimmt, sondern von Brescia, wo die vielbewunderte Kapelle im alten Broletto

[1]) S. Crowe und Cavalcaselle, Gesch. der ital. Malerei S. 111 Anm. 14 und bei Milanesi vol. III p. 7 Anm. Milanesi meint sogar, die Tafel hätte nur 150 Lire gekostet.

[2]) In seiner Bibliothek bezeichnet mit Nr. 1207, jetzt im Archiv in Florenz (Carte Strozzi Uguccioni Nr. 88 — nicht 85 wie Crowe und Cavalcaselle angeben — p. 20).

[3]) Vergl. Cortesii De hominibus doctis. Florentiae 1734 p. 22; Leonardi Aretini Commentaria. Lugduni 1539 p. 16; Ambrosii Traversarii, Epistolae, accedit Ambrosii vita. Florentiae 1759 I. XXIV; Vespasiano, Vite. Firenze 1859. p. 21. 272. 503. 539. 540.

[4]) S. Richa, Notizie istoriche delle chiese fiorentine, vol. X p. II. Firenze 1762. p. 270.

seinen Ruhm verkündete, auf Veranlassung des Papstes Martin V, der ihm, als er im Oktober 1418 auf der Rückreise vom Konstanzer Konzil die Malatesta besuchte, das Versprechen abgenommen hatte, sogleich nach Vollendung der Kapelle ihm zu folgen. Er war von Brescia mit einem Gefolge von acht Personen und mit acht Pferden abgereist und hatte seine Werkstatt in Florenz zuerst im Quartier von S. Trinita eingerichtet, dann in dem von S. Maria Ugonis, wo wir ihn 1423 finden in einem Hause, in dessen Hofe er »einige kleine Skulpturen und Gemälde von gröfstem Werte« aufbewahrte. Er genoss schon den Ruhm, den er sich durch seine Werke in den Marken, in Venedig und in Brescia erworben hatte, rüstete sich bereits, nach Rom zu gehen, und befand sich als Künstler in einer ganz anderen Stellung als Milanesi annimmt, wenn er sagt, Gentile hätte 1422 »noch kein Werk von solcher Bedeutung geliefert, dass man ihn daraufhin nach Venedig, das an Künstlern so reich war, berufen hätte«.

Im *Archivio storico dell' Arte*[1]) veröffentlichte G. P. R. ein Dokument unter dem Titel »*Il Pisanello graziato*«. Vor der Belagerung Veronas durch die Mantuaner waren während einer Pestepidemie viele Bürger geflohen. Nach Aufhebung der Belagerung bat die Stadtverwaltung von Verona den Rat von Venedig, dieselben zurückkehren zu lassen. Der Rat der Zehn beschloss am 7. Februar 1442, alle diejenigen Veroneser als Rebellen anzusehen, die sich nicht vor Ende März des Jahres in Venedig eingefunden hätten, um ihre Unschuld zu beweisen. Unter diesen Veronesern befand sich »*Pisanus pictor*«. Warum diese Urkunde die »Begnadigung« des flüchtigen Pisano in sich schliefse, lässt sich nicht begreifen, noch weniger, was die einleitenden Zeilen mit der Sache zu thun haben. Der Herausgeber sagt: »Nach Aufhebung der Belagerung bat der Rat von Verona die Regierung von Venedig, sie möchte den im Jahre 1439 geflohenen Veronesern die Rückkehr gestatten. Der Senat antwortete, dass er sie begnadigen wolle, jedoch dürften sie nicht sogleich nach Verona zurückkehren, sondern müssten in Padua bleiben ....« Aus dem Beschlusse des Rates der Zehn geht das aber gar nicht hervor, im Gegenteil hat man ihm ganz etwas anderes zu entnehmen. Vor allem haben wir hervorzuheben, dass im ersten Abschnitte des Privilegiums des Dogen Francesco Foscari vom 30. September 1439 die von den Gesandten von Verona erbetene Begnadigung ihrer flüchtigen Mitbürger zugesagt wird. Die Gesandten hatten dargelegt: »quod multi cives confugerunt propter atrocem pestem ex infecta civitate per varias villas territorii Veronensis et alia loca, prout cuique commodius fuerat, firmiter tenentes, secundum affirmationem Magnificorum Rectorum, Dominum Mantuanum esse filium vestrae inclytae dominationis.«[2]) Einige Veroneser waren also während der letzten Pest und vor dem Abfalle Gonzagas von dem Dienste der Republik Venedig aus Verona geflohen. Die letzte Pest ist ohne Zweifel die des vorhergehenden Jahres 1438, die von Zagata,[3]) in einem Akt des Rates von Verona vom 24. Oktober 1438[4]) und von Dalla Corte[5]) erwähnt wird. Der Abfall Gonzagas hatte nach Zagata und Volta[6]) in den ersten Tagen des Juli 1438 statt. Danach wird man wohl die Flucht einiger Bürger, unter denen sich auch Pisanello

---

[1]) 1889 (II) p. 165.

[2]) Das Dokument ist sechs Mal ediert worden; die beste Lesart findet sich in: Statuta Mag^{cae} Civitatis Veronae. 1588. Privilegia, 7.

[3]) *Zagata,* Cronica di Verona. II, 1, 60.

[4]) *Ughelli,* Italia sacra vol. V p. 940. D. der I Ausg.

[5]) *Girolamo dalla Corte,* Istoria di Verona. Verona 1594. I, 363.

[6]) L. C. Volta, Compendio della Storia di Mantova. Mantova 1827. II, 112—113.

befand, in die erste Hälfte des Jahres 1438 setzen müssen und nicht 1439, wie der Herausgeber annahm.

Im »*Kunstfreund*«[1]) veröffentlichte ich seiner Zeit ein Sonett des Dichters Ulisse auf den Wettstreit zwischen Vittore Pisano und Jacopo Bellini für ein Bildnis Lionellos von Este, und setzte dasselbe in das Jahr 1441. Luigi Antonio Milani, der das Sonett ebenfalls wiedergab,[2]) nahm an, dass es entstanden sei, bevor Pisanello als Medailleur in persönliche Beziehung zu Lionello getreten sei, und zog vor, es in das Jahr 1429 zu setzen, als Lionello schon von Martin V für legitim erklärt und vom Kaiser Sigismund zum Ritter geschlagen war. »Überdies scheint auch«, bemerkt Milani, »der Titel *di nuovo illustre*, der von dem Verfasser des Gedichtes dem jungen Marchese beigelegt wird, ganz deutlich auf den Zeitpunkt dieser seiner offiziellen Auszeichnungen hinzuweisen.« Wenn Milani aber bedacht hätte, dass der Dichter das Sonett zur Erinnerung an einen Vorgang schrieb, der vor der Thronbesteigung Lionellos sich ereignete, und wenn er das Datum der Abreise Pisanellos von Ferrara nach Mantua (16. August 1441) mit dem Datum eines Geschenkes von Getreide, das Lionello Jacopo Bellini am 26. August 1441[3]) überreichen liefs, in Verbindung gebracht hätte, würde er sich wohl überzeugt haben, dass der Wettstreit um die Mitte dieses Jahres stattgefunden hat. Die Worte »nuovo illustre Lionel marchese« konnten übrigens nur bedeuten sollen, dass der neue Marchese Lionello durch seine Kenntnisse erlaucht sei. Auch Biondo[4]) sagt von Borso, der erst vor kurzem an die Regierung gekommen war: »novus marchio Borsius«. Der Ruhm seiner Gelehrsamkeit konnte nicht als neu bezeichnet werden wie eine offizielle Auszeichnung, wie das Ereignis seines Regierungsantrittes in Ferrara.

Bei dieser Gelegenheit möchte ich noch darauf hinweisen, dass die auf Pisanello verfassten Sonette, die von Dennistoun,[5]) Milani und anderen als Werke des Ottaviano Ubaldini della Carda veröffentlicht worden sind, vielmehr von Angiolo Gatti, dem Sekretär des Herzogs Federigo von Urbino herrühren, der für den Fürsten, für Ubaldini und andere Personen des Hofes Sonette schrieb. Milani bemerkt, dass Dennistoun, ohne die Quelle dieser Notiz anzugeben, das zweite Gedicht als eine Art von Begleitschreiben hinstellt, das Pisano Filippo Maria Visconti mit der auf ihn gefertigten Medaille übersandt habe, obgleich doch im Sonette nur von »*ritratti dipinti*« die Rede ist. Dass die Verse Filippo Maria Visconti gewidmet sind, kann man aus den allerdings ausgestrichenen und undeutlichen, und daher auch von Dennistoun ausgelassenen Worten ersehen, die vor dem Sonett in der Vatikanischen Handschrift stehen. Diese Worte der Widmung nun können von dem Dichter auf Veranlassung Ubaldinis hinzugefügt worden sein, der sich in Mailand am Hofe des Visconti aufhielt, als sein Vater Bernardino dort gefangen gehalten wurde, und der dort die Medaillen, die Pisano für Filippo Maria Visconti und andere Personen angefertigt hatte, gesehen haben mochte. Aber wir brauchen andererseits auch nicht notwendigerweise anzunehmen, dass der Dichter wirklich auf gemalte Bildnisse anspielt, da Pisano, der sich auch auf seinen Medaillen »*Maler*« nennt, von Angiolo Gatti und von anderen

[1]) A. Venturi, Jacopo Bellini, Pisanello und Mantegna in den Sonetten des Dichters Ulisse. Der Kunstfreund. Berlin. 1885. Nr. 19.

[2]) Protomoteca Veronese di G. Sartori, Fasc. 22. Verona Tip. nuova Arena 1886 (?).

[3]) A. Venturi, I primordi del Rinascimento artistico a Ferrara. (Rivista storica italiana. Torino.)

[4]) Italia illustrata. Verona 1482.

[5]) Memoirs of the dukes of Urbino. London 1851. I p. 416.

Dichtern als Maler besungen wurde. Man beachte auch, dass es am Anfang des Sonettes heifst, wer unsterblich werden wolle, der solle sich von Pisano porträtieren lassen, der die Menschen so abbilde, dass sie wie lebend erschienen. Darauf folgt dann eine Lobeserhebung Pisanos als Maler. Dennistoun nahm an, dass das zweite Sonett bestimmt gewesen sei, eine Medaille auf Filippo Maria Visconti zu begleiten. In dem Gedichte selber wird mit keinem Worte von dem Geschenke gesprochen, wahrscheinlich ist auf die Medaillen angespielt, die Ubaldini gesehen hatte, von denen er vielleicht sogar Exemplare besafs. Milani hebt auch hervor, dass im ersten Sonette Pisanello als Landschaftsmaler, im zweiten als Bildnismaler gepriesen wurde, während er in Wahrheit im ersten ganz im allgemeinen gelobt wird wegen seiner Tüchtigkeit als Künstler, der Neuheit seines Stiles, der so angenehm erscheine wie der April gegen den Winter, und wegen seines göttlichen Talentes für die Kunst, für die Bestimmung der Mafsverhältnisse, für Zeichnung, Perspektive, Naturwahrheit u. s. w., schliefslich wegen seiner Gestalten, denen zum Leben nur die Sonne fehle. — Vom »Landschaftsmaler« auch nicht ein Wort!

Ebensowenig findet sich in den Urkunden des estensischen Archivs in Modena auch nur ein Wort über ein Bildnis Niccolòs III von Este, das Pisanello nach Crowe und Cavalcaselle im Jahre 1435 angefertigt haben sollte. Campori, der die Nachricht jenen Schriftstellern mitgeteilt haben sollte, erwähnt sie jedoch in seiner Schrift »Pittori degli Estensi nel sec. XV«[1]) mit keiner Silbe. Crowe und Cavalcaselle haben die Nachricht von einem Bildnisse Julius Caesars, das Pisanello in jenem Jahre für Lionello d'Este ausgeführt hat, dahin gedeutet, als hätte der Veroneser Maler den »Caesar von Ferrara« porträtiert. Als ich die Urkunde vom 1. Februar 1435, eine Anweisung auf Auszahlung von zwei Golddukaten an den Diener Pisanellos, der Lionello das Bildnis überbracht hatte,[2]) veröffentlichte, war ich im Zweifel, ob es sich um eine antike Medaille oder um ein Gemälde handle. Ich erinnerte daran, dass im Inventar des estensischen Mobiliars von 1494 sich angeführt findet: »una capsa quadra in forma di libro, dove è Julio Cesare in uno quadretto di legno cum le cornice dorate«[3]) und dass im Schlosse der Este in Ferrara zur Zeit Lionellos ein Zimmer »stanza di Cesare« genannt wurde. Dazu kommt nun, dass das Geschenk von Pisano im Februar 1435 gemacht wurde, in demselben Monate, in dem Lionello seine Vermählung mit Margherita Gonzaga feierte. Zu diesem Feste überreichte Guarino dem geliebten Schüler seine Übersetzung von Plutarchs Lebensbeschreibungen Lysanders und Sullas, und Pisano brachte, vielleicht auf Anregung seines Landsmannes, das Bildnis Julius Caesars dar, dessen Schriften Lionello besonders liebte und den er »*seinen Caesar*« zu nennen pflegte. Bekanntlich hat Guarino für Lionello eine Bearbeitung der Commentarien Caesars angefertigt und ihm gerade im Jahre 1435 eine Streitschrift gegen Poggio gewidmet, nachdem derselbe dem Scipio vor Caesar den Vorrang unter den antiken Feldherren angewiesen hatte. Guarino und Pisanello scheinen wie auf Verabredung bemüht, das Ideal Lionellos zu verherrlichen.

Es liegt auf der Hand, dass zur Erklärung eines Dokumentes die Kenntnis und Verwertung aller mit ihm in Beziehung stehenden Nachrichten erforderlich ist.

Alois Heifs[4]) hätte nicht angenommen, dass die Medaille auf Gian Francesco I Gonzaga nach dessen Tode und zwar 1446 oder 1447 ausgeführt worden sei, wenn

---

1) Modena, Vincenzi. 1886.

2) A. Venturi, Il Pisanello a Ferrara (Arch. Veneto).

3) Campori, Raccolta di cataloghi ed inventarii inediti. Modena. Vincenzi 1870.

4) Les médailleurs de la Renaissance. Paris 1881.

er bedacht hätte, dass auf der Medaille der erste Marchese von Mantua als »*Capitaneus maximus armigerorum*« bezeichnet wird und dass die Republik Venedig Gian Francesco am 12. März 1433 zum Feldobersten »*omnium gentium nostrorum armigerorum capit. generalem*« ernannte. Das Capitanat wurde ihm bestätigt im Jahre 1434 und am 26. November 1436, im September 1437 jedoch suchte er seine Enthebung von diesem Amte nach und verbündete sich um die Mitte des Jahres 1438 mit dem Herzoge von Mailand, dessen Feldherr Piccinino war. Von da an nennt sich Gian Francesco einfach *Marchese di Mantova*. Folglich muss die Medaille, auf der Gian Francesco als Capitano bezeichnet ist, bevor er diese Stellung aufgegeben hatte, angefertigt sein, und zwar wahrscheinlich, als Pisanello vor dem Abfalle Gonzagas von Venedig, aus Furcht vor der Pest, von Verona nach Mantua geflüchtet war. Heifs nahm an, dass die Medaille nach 1444 (dem Jahre der Thronbesteigung Ludovicos III) ausgeführt sei, weil Pisano dieselbe Zeichnung eines Rosses für die Rückseite der Medaillen Gian Francescos und Lodovicos III benutzt habe. »Wenn wir als Datum der beiden Medaillen«, sagt Heifs, »das Jahr 1447 in Vorschlag bringen, so geschieht dies, weil die Medaille mit dem Bildnisse der Cecilia Gonzaga diese Jahreszahl trägt.« Die beiden Pferde auf den Rückseiten der Medaillen Lodovicos und Gian Francescos sind aber augenscheinlich nicht nach derselben Zeichnung gearbeitet, wie Heifs meint. Die Bewegung sowohl wie die Linie des Kopfes und die Richtung des Leibes sind verschieden. Vielmehr ist die Ähnlichkeit der Medaille Gian Francescos mit der auf Giovanni VII Paleologo gegossenen unverkennbar. Beide sitzen zu Ross, beide sind von einem ebenfalls berittenen Knappen begleitet, der von hinten und in so übertriebener Verkürzung gesehen ist, dass er wie ein Kind erscheint. Wahrscheinlich wurden die beiden Medaillen ungefähr in der gleichen Zeit, in der ersten Hälfte des Jahres 1438, ausgeführt. Die Medaille Lodovicos III dagegen ist schon durch die Inschrift datiert. Man braucht nicht, wie Heifs, erst lange nach der Entstehungszeit zu suchen, da Lodovico III in der Inschrift *Capitano* genannt wird; dieser Titel wurde ihm erst 1447 von der Stadt Florenz beigelegt, am 18. Januar desselben Jahres von Venedig anerkannt, 1447 und 1448 bestätigt.

Die Gelehrsamkeit, mit der man die dicken Bände füllt, stammt häufig nur aus Nachschlagewerken und anderen leicht zugänglichen Büchern, nicht aus einem eingehenden selbständigen Studium der Quellen. Wer sich damit begnügt, an der Hand einiger Bücher die kunstgeschichtlichen Daten mit einer Zuthat von politischem, litterarischem und ähnlichem Beiwerk darzustellen, der hat leider nur zu bequeme Wege vor sich, wer aber aus der Gelehrsamkeit auch einen Tropfen Wahrheit zu gewinnen sucht, der hat schwere Arbeit.

Es giebt drei Medaillen mit dem Bildnisse Leon Battista Albertis, die für dessen eigene Arbeiten ausgegeben werden, nur darum, weil er einmal schrieb, er habe selber Pinsel, Bossierholz und Meifsel gehandhabt, und weil Landino erzählt, er besitze selber wertvolle Bilder, Skulpturen, Gusswerke und Arbeiten des Grabstichels von der Hand Albertis und weil Poliziano ihn einen vorzüglichen Maler und Bildhauer nennt. Immerhin schreiben Heifs und Armand die drei Medaillen dem Alberti nur mit Vorbehalt zu. Während ersterer, nur um sie nicht unbenannt zu lassen, es für zweckmäfsig hielt, dieselben unter Albertis Namen zu veröffentlichen, glaubte Armand, dass sie den besseren Leistungen Matteo de' Pastis angereiht werden müssten. Pasti jedoch giebt seinen Köpfen viel Rundung und arbeitet sie sorgfältig aus, während Pisanello, der meiner Ansicht nach der Verfertiger dieser Medaillen ist, derber und energischer modelliert und eine gröfsere Naturwahrheit und Originalität erreicht. Man beachte z. B.,

wie Matteo de' Pasti in seiner Medaille auf Pandolfo Malatesta Pisanello nachzuahmen sucht, wie aber bei ihm der Kopf viel von seinem energischen Ausdruck verliert, sich der Form des Rundes besser einfügt, die Schädelwölbung mehr eingezogen und die Haare in gleichmäfsigen Locken gekräuselt sind. Während Pisano im allgemeinen die Brustbilder auf seinen Medaillen fast rechteckig in das Rund einschneiden lässt, sucht Matteo die Umrisse zu runden, sie der runden Einfassungslinie anzupassen, die Buchstaben der Inschrift so anzuordnen, dass sie nicht die leeren Stellen zerschneiden, überhaupt eine harmonische Anordnung zu erreichen. Wenn er jedoch selbst zu erfinden hat, wie bei der Medaille des Erlösers, und eine Idealgestalt schaffen soll, dann verflaut und entstellt er die natürlichen Formen. Vergleicht man dagegen die drei Medaillen des Alberti mit den von Pisanello gearbeiteten, so wird man in beiden dieselben stilistischen Eigentümlichkeiten wahrnehmen: das Ohr auf den Medaillen Albertis ist länglich und ganz ähnlich dem auf den Medaillen Lionellos von Pisanello, knorpliger und schmaler, als wir es in den Köpfen Matteos finden. An den Schläfen und an dem viel zarter gebauten Halse der Köpfe der Alberti-Medaillen sind Adern und Muskeln ausmodelliert, wie wir sie in den Köpfen Pisanellos, nicht aber in denen Matteos beobachten können. Vielleicht sind die Medaillen von Pisano 1444 ausgeführt worden, als Alberti auf Veranlassung Lionellos nach Ferrara gekommen war, um sein entscheidendes Urteil abzugeben, wem von zwei an Tüchtigkeit fast gleichstehenden Bildhauern die Ausführung der Reiterstatue für Niccolò d' Este übertragen werden sollte. Vielleicht verdankt dieser Wahl Albertis zum Schiedsrichter in einer so schwierigen künstlerischen Frage das Symbol, ein geflügeltes Auge, das wir auf einer der Medaillen und auch der des Matteo de' Pasti mit dem Motto »Quis tum« sehen, seinen Ursprung. Diese letzterwähnte Medaille Matteos macht im Vergleich mit den anderen gar nicht den Eindruck, als ob sie dieselbe Person darstellte, so sehr formt Pasti seine Bildnisse nach einem bestimmten konventionellen Typus um: der Winkel der Augenbrauen gegen die Stirnprofillinie ist ganz der gleiche in Matteos Medaille auf Alberti wie in der Medaille mit dem Bilde des Erlösers, das grofs gebildete Auge ist nicht ganz im Profil, sondern in einer Dreiviertel-Wendung dargestellt, das grofse Ohr nach oben gewölbt, die Haare sind gekräuselt ganz nach der Gewohnheit des Künstlers und zum Schaden der individuellen Charakterisierung. In diesen Medaillen, die meiner Ansicht nach dem Pisanello zuzuschreiben sind, spiegelt sich im Bilde die kühne Willenskraft des allumfassenden Geistes, dessen scharfer Blick das Wesen der Dinge durchdringt; aus der Medaille Matteos kann man höchstens den Rechtsgelehrten, den Redaktor der päpstlichen Breven herauserkennen.

Man sieht wohl, dass zum Verständnis der stilistischen Dokumente die Prüfung derselben nach verschiedenen Seiten hin und die Vergleichung mit anderen ebenso erforderlich ist wie bei der geschriebenen Urkunde. Vermöge einer solchen Betrachtungsweise konnten Bode und Tschudi feststellen, dass das mit dem Namen bezeichnete, von Bartolommeo dal Pozzo, von Maffei und allen späteren Biographen Pisanos anerkannte Bild im Berliner Museum nicht ein Werk Pisanos und dass die Inschrift gefälscht sei.[1]) So glaube ich auch, dass das im Louvre (Nr. 1279) dem Gentile da Fabriano zugeschriebene Gemälde der Schule Pisanellos zuzuweisen sein wird. Dasselbe stellt die Madonna mit dem Kinde dar, das Pandolfo Malatesta(?), der zur Rechten kniet, den Segen erteilt. Zu den Füfsen der Madonna ruht ein Hirsch, ein zweiter

[1]) Die Anbetung der Könige von Vittore Pisano. Jahrbuch der K. Preufs. Kunstsamml. VI. 1883. S. 18.

schreitet einem Gehölze zu; im Hintergrunde erheben sich Burgen und lichtumflossene Gebirge. Das Haupt Marias umgiebt ein goldener Nimbus mit der Inschrift: »Ave mater regina mundi«. In Tauzias und Lafenestres Katalogen und ebenso von Crowe und Cavalcaselle,[1]) nach deren Angabe sich das Bild früher in der Sammlung O. Mündlers befunden hat, wird dasselbe dem Gentile da Fabriano zugeschrieben. Mir scheint das Bild nicht Gentile anzugehören, dagegen stimmt es in vielen Einzelheiten, wie in den kegelartigen, beleuchteten Bergen des Hintergrundes mit dem Bilde des *Bono* in der National-Galerie in London überein, in anderen mit der »Vision« des Pisanello ebenda, z. B. in der Darstellung der Tannen mit den scharf beleuchteten Nadeln. Auch die mehr naturalistische Auffassungsweise des Bildes, die mehr als einer anderen der Schule des Pisano eigentümlich ist, muss uns bestimmen, das Bild dem Gentile abzusprechen. Hierzu kommt noch, dass im Louvre selbst unter Leonardo da Vincis Namen eine Zeichnung mit einer Madonna ausgestellt ist, deren Kopf ohne Zweifel von Pisano gezeichnet ist, und deren Typus dem Maler des Bildes vorgeschwebt haben muss.[2])

Auch abgesehen von Irrtümern in der Erklärung der alten Urkunden im einzelnen, muss man sagen, dass im allgemeinen die kunstgeschichtlichen Quellen einer kritischen Bearbeitung noch ermangeln. Man betrachte z. B. Guarinos Gedicht auf Pisanello. Zuerst machte der Abbate Don Giov. Andres[3]) darauf aufmerksam, dann wurde es publiziert von Cavattoni,[4]) zwei Mal von Bernasconi[5]) und schliefslich noch von Friedländer.[6]) Nach Cavattoni und Bernasconi müsste man annehmen, dass das Gedicht im Codex Capilupi im Jahre 1433 abgeschrieben, also von Guarino vor diesem Jahre verfasst sei. In Wirklichkeit aber macht das Lob, das Guarino dem Pisano spendet für die Bildnisse von Kaisern und grofsen Helden, deren Züge und Gestalt und deren Waffenthaten er verherrlicht habe, es wahrscheinlich, dass das Gedicht von Guarino geschrieben sei, als der Künstler schon viele Medaillen von italienischen Fürsten ausgeführt hatte. Wir müssen annehmen, dass das Gedicht 1438, als Kaiser Johannes Palaeologus in Ferrara war, oder später geschrieben sei, um so mehr, als das Lob Pisanos als Porträtisten grofser Fürsten fast den dritten Teil des Gedichtes ausfüllt. Diese meine Annahme wurde von dem Biographen Guarinos, Remigio Sabbadini, von Müntz u. a. als richtig anerkannt. Es leuchtete ja auch ein, dass erst, nachdem Pisano an den Höfen Italiens die Runde gemacht hatte, um Fürsten, Feldherren und Schriftsteller zu porträtieren, Guarino seine Verdienste so hoch preisen und ihn eine Zierde seines Vaterlandes nennen konnte. In der Form, in der es von Cavattoni publiziert worden, ist das Gedicht voll von Fehlern, deren einige jedoch dem zur Last fallen, der es zuerst im Codex Capilupianus abschrieb, andere allerdings Cavattoni selber. Bisher hat es noch niemand versucht, die vielen dunklen Stellen des Gedichtes zu erklären und einige augenscheinlich korrumpierte Verse richtig zu stellen. Der 15. Vers des Gedichtes lautet:

»Haud decet ut celsos ornans heroas honores«.

---

1) Geschichte der ital. Malerei IV. S. 118.

2) Die Zeichnung ist teilweise überarbeitet, besonders vom Halse der Madonna an abwärts.

3) Catalogo di codici manoscritti della famiglia Capilupi di Mantova. Mantova. Soc. d. Apollo. 1797. p. 38 segg.

4) Per nozze Martinati-Finato. Verona, 30. Juli 1860.

5) Il Pisano. Verona 1862. Studii sopra la pittura. Verona 1865.

6) Die italienischen Schaumünzen des XV Jahrh. Berlin 1880—82.

Wahrscheinlich müsste er beginnen: »Haud dicam ....«. Der 34. Vers hat kein richtiges Versmafs. Im 37. muss es wohl statt: »laboranti, hinnitus audire videmur« heifsen: »laborantem, hinnitum audire videmur«. Manchmal hat Cavattoni bei der Korrektur das Richtige getroffen, z. B. stellt er in Vers 34 durch Verbesserung von »opera« in »operas« das richtige Metrum wieder her, Vers 44 setzt er »seu« statt »sive«, Vers 56 verbessert er »vivatia« in »viventia«, Vers 62 verbindet er richtig »Quis nam« in »quisnam«. In Vers 6 jedoch verändert er unrichtigerweise: »evum. Sic« statt: »evum sic post tua fata«, wie richtig im Texte steht, ebenso setzt er fälschlich in Vers 28 »Magnificus« statt »munificus« und setzt das Komma vor »fidus«. Dann Vers 32 nimmt er das Interpunktationszeichen im Widerspruch mit dem Sinne für einen Punkt, in Vers 45 setzt er »prata ridentia« statt »prata virentia« und Vers 47 »aethere« statt »ethera«.

Das Epigramm des Tito Vespasiano Strozzi auf Pisanello wurde dagegen von Albrecht[1]) in einer kritischen Ausgabe veröffentlicht mit Benutzung des Codex Estense, den Cavattoni[2]) benutzt hatte, der Ausgabe des Aldus und der Dresdener Handschrift der Erotica. Ich habe auch die Varianten des Codex Urbinas 712 (fol. 21) in der Vaticana angemerkt, die zum grofsen Teile mit der von Albrecht angeführten übereinstimmen, und habe dort Vers 10 »ursos« gefunden statt »ut sol«, wie Cavattoni und Cavedoni im Codex Estensis lesen wollten, obwohl auch hier ganz deutlich »ursos« steht. Albrecht weist das Gedicht in das Jahr 1444, während es nach Vittorio Rossi schon 1443 geschrieben sein muss, da ja in diesem Jahre zwei Bücher der Erotica publiziert waren.[3]) Albrecht hat aber den Brief Strozzis vom 27. September 1443 an Lionello d'Este nicht beachtet, mit dem zugleich Strozzi ihm: »Lucillae fabellam .... nec non libellos meos eroticos« zusendet. Danach müssen wir annehmen, dass der libelli erotici mehrere waren und nicht ein einzelnes allein. Dass aber diese libelli erotici eben die beiden ersten Bücher des Codex Marcianus seien, kann man aus dem Fehlen der sicher später als 1443 entstandenen Gedichte in den beiden ersten Büchern dieser Handschrift schliefsen und sicherer noch daraus, dass wir dagegen die Fabel »Lucilla nimpha recanensis« im dritten Buche finden. Das Epigramm auf Pisano ist also vor dem 27. September 1443 entstanden. Allerdings findet sich im zweiten Buche des Codex Marcianus auch die »Isotae estensis«, die auf die Ermordung Oddantonios di Montefeltre am 22. Juli 1444 anspielt; die Dresdener Handschrift enthält aber an dieser Stelle das ältere Gedicht »Itelisiae puellae ...«. Albrecht glaubt, dass hier ein Irrtum vorliege, während man diese Substitution doch wohl als vom Dichter beabsichtigt ansehen darf. Der Codex Marcianus bietet die Gedichte Strozzis in der Reihenfolge, wie sie entstanden sind, so dass den ersten beiden Büchern nach und nach andere Gedichte hinzugefügt wurden und zwar bis zum Jahre 1459. Das dritte Buch, wie es die Handschrift der Marciana bietet, müsste zwischen 1443 und ungefähr 1452, das vierte zwischen 1453 und 1459 hinzugefügt sein. Die Randnoten im Codex Marcianus, die diejenigen Gedichte, die sich hier an anderer Stelle befinden, auf die Stellen verweisen, die sie im Codex Dresdensis wirklich einnehmen, zeigen uns, wie der Dichter, als er die Abschrift machen liefs, das Gedicht »Isotae ..« an die Stelle des anderen: »Itelisiae ...« setzen liefs, oder wie der Schreiber, der

---

[1]) Reinh. Jonath. Albrecht, Zu Tito Vespasiano Strozza und Basinio Basinis lateinischen Lobgedichten auf Vittore Pisano. Roman. Forschungen IV. Erlangen 1891.

[2]) Tre carmi latini composti a mezzo il sec. XV in lode di Vittore Pisano. Verona 1861. p. 34 f.

[3]) Un' egloga volgare. Nozze Cian-Sappa. Bergamo 1894.

die vom Dichter beabsichtigte oder ausgeführte Umstellung kannte, auch in seiner Abschrift die Umstellung vorgenommen hat. Dass die Handschrift der Marciana die ursprüngliche sei, ergiebt sich schon allein daraus, dass im Codex Marcianus wie in dem Mitarellianus das Lehrgedicht »ad Jocionum poetam«, das sicher nach der Einnahme Neapels durch Alfonso von Aragonien, nach Albrecht in der zweiten Hälfte des Jahres 1442 oder nach Februar 1443 abgefasst worden ist, im ersten Buche steht. Und weiter: nach dem Distichon, das auf den Feldzug gegen Neapel anspielt, steht im Codex Marcianus: »Nec refero estensi quae fuit in principe laudes«, während in dem Drucke wie im Dresdener Codex die Stelle lautet: »Nec refero quae fuit Leonello in principe laudes«. Diese Korrektur wurde augenscheinlich vorgenommen, als auf Leonello andere Herrscher gefolgt waren, um eine mögliche Verwechselung zu vermeiden. Aber noch mehr: das Distichon des Druckes:

»Nec te quem Latias iam nunc Federice per urbes
Extollit forti gloria parta manu,«

fehlt im Codex Marcianus ganz und die Dresdener Handschrift[1]) fügt statt dessen das Folgende hinzu:

»Cui magnum imperium fortuna et vivida virtus
(Nunquam ferunt vates sic cecinisse) parant.«

Wir brauchen hier das Verhältnis der Dresdener Handschrift zu dem Drucke des Aldus nicht weiter zu untersuchen; wir sehen, dass diese Verse auf Federigo da Montefeltre sich beziehen, der eine politische Bedeutung gewann erst als er nach der Ermordung seines Bruders Oddantonio am 22. Juli 1444 das Oberhaupt der Familie geworden war. Das ist der Grund, weshalb die Verse im Codex Marcianus fehlen, der uns die Redaktion vor September 1443 bietet. Später veranlasste Strozzi der Ruhm, den Montefeltre sich erwarb, in die Elegie die etwas verspätete Prophezeihung einzufügen. Alles dies bestätigt die Annahme, dass uns im Codex Marcianus die Sammlung der Gedichte in ihrer ursprünglichen Form vorliegt und dass alle Gedichte der ersten beiden Bücher dieser Handschrift vor dem 27. September 1443 entstanden sind, also auch das »ad pisanum pictorem prestantissimum«, das im zweiten Buche die vierte Stelle (auf fol. 15v.) einnimmt.

Das Epigramm Strozzis hat in der Handschrift der Marciana, wie in der Mitarellischen und in der Dresdener 16 Distichen, nicht 18 wie in der Ausgabe des Aldus. Die am Schlusse hinzugefügten Distichen sprechen von der Medaille Pisanos auf Strozzi. Beachten wir nun, dass die Dresdener Handschrift, wie Albrecht ganz richtig annimmt, eine Fassung der Gedichte des Strozzi giebt, die zwischen der der Mitarellischen Handschrift (die die jetzt in der Vaticana befindliche sein muss) und der Aldine mitten inne steht und ferner, dass viele der Verbesserungen der Aldine, gegenüber dem Codex Mitarelli, sich schon in der Dresdener Handschrift finden, so werden wir Albrecht darin beistimmen, dass Mitarelli zu voreilig Aldus willkürliche Veränderungen zur Last gelegt hat. Im allgemeinen bietet die Aldine die endgültig vom Dichter festgestellte Form dar. In betreff des Gedichtes auf Pisanello jedoch könnte man einige Einwendungen machen. In allen uns bekannten Handschriften, von der der Marciana, die vor September 1443 abgefasst sein muss, bis zur Dresdener, die einen Widmungsbrief von 1486 und ein sicher im Jahre 1487 entstandenes Gedicht

[1]) Albrecht, Die Dresdener Handschrift der Erotica des T. V. Strozza. Roman. Forschungen VII. 1892. S. 231 ff.

enthält, hat das Gedicht nur 16 Distichen, erst in dem Drucke kommen die anderen mit der Notiz über das Bildnis zum Vorschein. Wie sollte wohl Strozzi erst, nachdem er vierzig Jahre lang an seinen Gedichten gefeilt und sie neu geordnet hatte, daran gedacht haben, diese nicht ausschliefslich formale, sondern inhaltliche Erweiterung des Gedichtes vorzunehmen? Vierzig Jahre lang sollte er sein Gedicht immer wieder gelesen, vielleicht auch verbessert, an ihm herumgefeilt haben, ohne das Bedürfnis zu fühlen, etwas hinzuzusetzen, und endlich eines schönen Tages, nach dem Jahre 1487, weit mehr als dreifsig Jahre nachdem Pisanello gestorben, sollte er die vier Verse hinzugefügt haben, die des Bildnisses, das der Künstler von ihm angefertigt hatte, gedenken? Das ist wohl möglich, aber wenig wahrscheinlich. So wenig wahrscheinlich scheint uns oft die Wahrheit! Leider können wir bei dem gegenwärtigen Stande unserer Kenntnisse zu sicheren Schlüssen hierin nicht gelangen.

Die Elegie des Basinio auf Pisanello findet sich in einer Handschrift der Bibliotheca Estense, die sich im vorigen Jahrhundert im Besitze des Marchese Cristino Bevilacqua von Ferrara befand, und die wahrscheinlich von derselben Hand geschrieben ist wie der Codex Antonelli, dem Cavattoni das Gedicht des Porcellio entnahm. In der That ist die Übereinstimmung der Handschrift des Codex Estense mit dem Facsimile bei Cavattoni (p. 20), das nach Antonelli eine im höchsten Grade gelungene Wiedergabe des Originales ist, eine vollkommene; dann stammen auch beide Handschriften, wie wir wissen, aus Ferrara. Danach wäre also auch der Codex Bevilacqua, der sich jetzt in der Estense befindet, von der Hand des Ferrareser Karmeliters Fra Gio. Batt. Panetti. Die offenbaren Fehler des Codex Estense, nach dem die Elegie des Basinio zum ersten Male von Cavattoni herausgegeben wurde, sind von Cavedoni und vom Herausgeber verbessert worden. Bei der Vergleichung der Handschrift mit dem Drucke liefsen sich fast nur Varianten in der Schreibweise feststellen, wichtiger ist nur die in Vers 56, wo Cavattoni: »Et volucres carpere posse vias« las, während in der Handschrift steht: »Et Volucres caeli carpere posse vias«. Nach Cavattoni ist die Elegie 1444 entstanden, nach Friedländer 1445, obwohl man aus der Erwähnung des Belloto Cumano, von dem eine Medaille mit dem Datum 1447 erhalten ist, schliefsen müsste, dass sie spätestens 1447 entstanden sei. Albrecht setzt sie in die Jahre 1447—48. Die Gründe für seine Annahme entnimmt er, wie mir scheint, höchst scharfsinnig dem folgenden Distichon:

»Quam[1]) cuperam positis nostrum Meleagron habenis
»Linquere venatus ipse poëta meos.«

»Das vorletzte Distichon«, sagt Albrecht, »zeigt, dass damals Basini mit der Abfassung des gröfseren epischen Gedichtes Meleagris beschäftigt war. Es wurde durch Basinis und Strozzas gemeinsamen Gönner, den Arzt Girolamo Castelli in Ferrara, dem Markgrafen Lionello überreicht und brachte dem Verfasser im Jahre 1448 eine Berufung an die Hochschule Ferraras ein. Es verdankt seine Entstehung, wie Basini selbst sagt, den Anregungen, die er aus der Homererklärung des erst 1447 nach Ferrara berufenen Teodoro Gaza empfing. Demnach muss Basinis Lobgedicht 1447/48 verfasst sein.« Girolamo Castelli, von dem Albrecht hier spricht, ist höchst wahrscheinlich derselbe Girolamo, auf den nach der Angabe Basinios Pisanello eine Medaille ausgeführt hat, die aber bis jetzt unbekannt geblieben ist. Da Basinio nur den Vor-

[1]) Cavattoni druckt »quin«, während das q mit dem Abbreviaturzeichen und dem darübergesetzten n sich besser in »quam« auflösen lässt.

namen der auf der Medaille dargestellten Person angiebt, so musste es unentschieden bleiben, ob es sich um den ältesten Sohn Guarinos handelt, der in Prosa und in Versen schrieb, mit Isotta und Ginevra Nogarola bekannt war und Sekretär Alfonsos von Aragonien war, oder um Castelli von Ferrara, ebenfalls ein Schüler Guarinos.[1]) Uzielli nahm an, dass die gröfsere Wahrscheinlichkeit für Girolamo Tifernate oder de Castello spräche, die geringere für Girolamo della Valle aus Padua († 1443), dass aber kaum der Dominikaner Theologe und Dante-Erklärer Girolamo di Giovanni Radiolense gemeint sein könne.[2]) Mir scheint es wahrscheinlich, dass Basinio wie Guarino und Aurispa so auch den Girolamo Castelli, der Schüler Guarinos, Arzt Lionellos von Este, Lehrer an der Universität von Ferrara, Redner und Philosoph war, dem Tito Strozzi eine seiner Elegien widmete, der also eine berühmte Persönlichkeit war, mit dem blofsen Vornamen bezeichnet habe.

Aufser der Vernachlässigung des Studiums der kunstgeschichtlichen Quellen haben wir die Zerstreuung und Verzettelung der wissenschaftlichen Resultate in Büchern, Schriftchen, Zeitschriften und Zeitungen aller Art lebhaft zu beklagen. So lange es nicht gelingen wird, diese Kräfte zu sammeln, so zu sagen ein grofses Becken zu bilden, in das sich die Bächlein, die den verschiedenen Quellen der Wissenschaft entströmen, ergiefsen, werden unsere Studien nur sehr langsame Fortschritte machen können, und viele ihrer Ergebnisse werden so gut wie begraben bleiben. Von den Resultaten der wirklich ernsthaften Forschung sollte nichts verloren gehen. Heutzutage aber besteht fast gar kein Zusammenhang zwischen den einzelnen Forschungsgebieten, so dass der Litterarhistoriker sich um den Kunsthistoriker nicht kümmert und dieser nicht um jenen. Jeder beschränkt sich auf sein eigenes Feld, folgt nur seinem eigenen Wege, und blickt nicht auf die angrenzenden Gebiete, beachtet nicht, dass zwischen seiner Strafse und den anderen, die die gleiche Richtung haben, ein allen gemeinsamer Acker liege.

Bei dem Studium unserer beiden Künstler ist mir ein charakteristisches Beispiel hierfür begegnet.

In einer Abhandlung »Filelfo e l'Umanesimo alla Corte dei Gonzaga«[3]) ist ein wichtiger Brief des Marchese Lodovico an Guglielmo Gonzaga veröffentlicht,[4]) aus welchem man ersieht, dass die Este, um Pisanello für ihren Dienst zu gewinnen, auch vor Drohungen nicht zurückschreckten: »Car^{me} noster, Perchè intendemo che 'l Pisano pinctore è lì e dice che 'l non è per venir a star più cum noi, perchè cossi gli è comandato et che venendoge gli seriano tolti li suoi beni, voressemo tu cercasse de intravenire se cussì è et per tua littera advisarcene subito. Dat. Mant. XXVII. Febr. 1443.« In einer Abhandlung von Mario Borsa »Pier Candido Decembri e l'Umanesimo in Lombardia«[5]) wird auf einen Brief Lionellos an Decembrio hingewiesen, in dem von Pisanello die Rede ist; und bei dieser Gelegenheit wird Rosmini citiert, der aber dessen nicht Erwähnung thut. Augenscheinlich hat der Verfasser, der den Brief des Codex Ambrosianus in der Erinnerung hatte, nicht achtgegeben, ob unter den anderen Briefen Lionellos an Decembrio auch dieser wiedergegeben sei. 1447 hatte Decembrio seine »Vita di Filippo Maria Visconti« Lionello

[1]) Cavattoni a. a. O.

[2]) Uzielli. Sui ritratti di Paolo del Pozzo Toscanelli. Roma 1890.

[3]) Giornale storico della lettratura italiana 1890. vol. XVI. p. 119f.

[4]) Umberto Rossi kennt ihn nicht.

[5]) Archivio storico Lombardo. Milano 1893.

vorgelegt. Der Fürst nahm dies sehr günstig auf, sprach ihm seine Anerkennung aus und fügte den Rat hinzu, einige Anspielungen auf ein geheimes Laster Filippo Marias fortzulassen. Candido antwortete, er werde dem Ratschlage folgen; er habe geglaubt, nichts verschweigen zu sollen, um nicht der Geschichtsfälschung angeklagt zu werden, doch wolle er sein Werk so umändern, dass dem verstorbenen Fürsten ein ruhmvolles Andenken bewahrt und keine Schande an ihm haften bleibe. Lionello lobt den Vorsatz des Schriftstellers in dem folgenden Brief, der die Sendung einer Medaille, die er von Pisano auf Decembrio hatte ausführen lassen, begleitet (Cod. Austr. I. 235. f. 40v, Nr. 70):

»Leonellus Marchio estensis. P. Candido salutem. Tandem evellimus a manibus pifani pictoris numisma vultus tui et illud his annexum ad te mittimus retento exemplari ab eo: ut intelligas quanti te tuaque faciamus. emendationem autem per te adhibitam in philippi ducis vita plurimum commendamus namquamquam honesta illa essent in historico, hec tamen ut honestiora reputamus. Vale ferrarie XVIIII° Augusti 1448.«

Dieser bisher noch nicht veröffentlichte Brief ist höchst wichtig, da er der einzige ist, in dem von Pisano als Medailleur die Rede ist. Er hilft uns eine Lücke in unserer Kenntnis des äufseren Lebens Pisanellos auszufüllen, der sich also 1448 noch in Ferrara aufhielt, er ermöglicht uns auch den Charakter und das Datum der Ehrenmedaille auf Decembrio festzustellen, die von Alois Heifs in das Jahr 1441 gesetzt worden ist.

Eine noch nicht veröffentlichte Erwähnung Pisanellos findet sich in einem Briefe Guarinos an seinen Sohn Battista. Nachdem er gesagt hat, der Sohn habe ihm die Gestalt des Manuel Chrysoloras so gut beschrieben, dass er sie leibhaftig vor sich zu sehen glaube, fährt er fort: »Quo fit ut ad meum sensum Zeusim, Apellem, Polycletum et ut de nostris dicam Gentilem, Pisanum, Angelum pingendi artificio superaris et eo magis, quod primum quidem illi caducis et vanescentibus in dies coloribus pingebant aut pingunt .... Ferrariae idibus decembris 1452.« (Brit. Mus., Cod. Harleian. 2580 f. 88r.)

War Pisanello, als Guarino so über ihn schrieb, schon gestorben? Zu einer Erörterung auch dieses Punktes bietet uns die Schrift Vittorio Rossis »Indole e gli studii di Giovanni di Cosimo de' Medici« [1]) neues Material. Die Einsetzung der Jahreszahl 1455 für 1445 in der Abschrift der Nachricht über die am 18. August 1445 erfolgte Bezahlung eines Bildes, das Pisanello für Lionello von Este gemalt hatte, eine Nachricht, die in jener Form auch Crowe und Cavalcaselle mitgeteilt worden war, führte zu der Annahme, dass Pisanello 1455 noch am Leben war. Man setzte demnach seinen Tod in das Jahr 1456. Nachdem der Irrtum nachgewiesen war,[2]) schien es, dass man mit dem Jahre 1451, das schon früher als das Todesjahr des Künstlers gegolten hat und das auch von Armand in der Ausgabe von 1879[3]) angenommen worden ist, der Wahrheit näher gekommen sei als mit dem Datum 1456.[4]) Milanesi jedoch hielt das Datum 1455 der Zahlungsanweisung für richtig und glaubte, durch dasselbe auch das Datum eines Briefes Carlo de' Medicis aus Rom an Giovanni de' Medici im Staatsarchiv in Florenz, der nur mit der Angabe des Tages (31. Oktober), nicht aber

[1]) Roma. Tip. d. R. Accad. d. Lincei 1893.

[2]) A. Venturi. La data della morte di Vittore Pisano. Modena. Toschi 1883.

[3]) Les médailleurs italiens. Paris 1879.

[4]) Vergl. Ch. Ephrussi in der Chronique des Arts 1883 n. 32; H. Thode in der Zeitschr. f. bild. Kunst XIX (1883); Frizzoni in Arte e Storia II, 47 (1883); Armand in der zweiten Ausgabe vol. III 1887.

mit der Jahreszahl versehen ist, bestimmen zu können. Gaye,[1]) der zuerst den Brief veröffentlichte, hielt es für wahrscheinlich, dass derselbe im Jahre 1451 geschrieben sei, da er sich in einem Bande mit Briefen dieses Jahres befinde. In diesen Briefen erzählt Carlo de' Medici, dass er ungefähr 30 gute Silbermedaillen gekauft habe »da »un garzone del pisanello che morì a questi dì«, dass aber Monsignor von S. Marco (d. h. der Venezianische Cardinal Pietro Barbo, der spätere Papst Paul II) ihm dieselben wieder abgenommen habe. Um nun diesem Briefe ein Datum anweisen zu können, das sich jenem irrigen der Zahlungsanweisung im Rechnungsbuche der Este nähere, zog Milanesi, und hierin folgte ihm Heifs, einen anderen, ebenfalls von Gaye publizierten Brief Carlo de' Medicis vom 13. März 1455 (1456 unseres Stils) heran, in welchem derselbe sich darüber beklagt, dass Monsignor von S. Marco noch gieriger nach dem Erwerbe antiker Medaillen sei als er selber. Milanesi glaubte nun, dass diese beiden Briefe des Carlo de' Medici notwendigerweise in enger Beziehung zu einander stünden. Dagegen jedoch wurde eingewendet, dass das Datum 1451, das Gaye jenem Briefe zuwies, doch richtig sein könne, da ja zwei Kunstliebhaber des XV Jahrhunderts sehr wohl fünf Jahre lang auf der Jagd nach Kunstgegenständen und Altertümern miteinander in Wettbewerb bleiben konnten.[2]) Nun hat aber Vittorio Rossi nach einem eingehenden Studium aller Briefe, die das Florentiner Staatsarchiv von dem päpstlichen Protonotar, dem natürlichen Sohne Cosimos, Carlo de' Medici an seinen Bruder Giovanni bewahrt, als unzweifelhaft nachgewiesen, dass der erste Brief im Jahre 1455 geschrieben sei. »Dies Datum«, sagt Rossi, »wird in ganz überraschender Weise durch den anderen Brief bestätigt, der nicht blofs ebenfalls von Medaillen spricht, wie Milanesi sagte, sondern ganz deutlich auf den ersten Brief Bezug nimmt, so dass die Annahme, es läge zwischen den beiden Briefen ein Zwischenraum von reichlich vier Jahren, im höchsten Grade unwahrscheinlich wird.« Wenn so nun auch die Datierung des Briefes, wie sie Milanesi vorschlug, durch Rossis Anmerkungen sicher gestellt ist, so scheint doch die Erklärung des Satzes im Briefe vom 31. Oktober 1455 noch eine Erörterung zuzulassen: »Io avevo a questi dì comprate circa di 30 medaglie d'ariento multo buona da uno garzone del Pisanello, che morì a questi dì«. War vielleicht in jüngster Zeit *nicht* Pisanello sondern jener sein Geselle gestorben? Der Ausdruck ist doppelsinnig, aber die Anwendung der gleichen Verbalform für beide Geschehnisse, für den Erwerb der Medaillen und den Tod, könnte uns annehmen lassen, dass Medici beide wohl in Verbindung miteinander, nicht aber in ursächlichem Zusammenhange darstellen wollte. Man könnte einwenden, dass die Verschiedenheit der Bedeutung des ersten: »a questi dì« von dem zweiten durch die Verwendung des Plusquamperfektums beim ersten und des Perfekts beim zweiten bezeichnet sei. Aber hierauf kann man wieder antworten, dass das Plusquamperfekt »io avevo comprate« gar nicht in Beziehung steht zu dem »morì«, sondern zu dem »seppe« im folgenden Satze. Ich gebe den Abschnitt des Briefs vom letzten Absatze an hier noch einmal wieder:

»Io avevo a questi dì comprate circa di 30 medaglie d'ariento multo buone da uno garzone del Pifanello, che morì a questi dì. Non so come monsignor di Sancto Marco lo seppe e trovandomi uno dì in fancto Apostolo mi prese per la

[1]) Carteggio inedito di artisti vol. I, p. 263.

[2]) A. Venturi. Notizie sul soggiorno di Vittor Pisano alla corta estense e osservazioni sulla data fissata alla sua morte. (Arch. stor. veronese. XIX. 1883. Dec.) Derselbe: Il Pisanello a Ferrara. (Arch. Veneto II, vol. XXX, 2, 1885.)

mano e mai me stacò che lui m' ebe condotto in camera sua; et quivi toltomi ciò che io avevo nelle iscarselle, che tra anelli e sugelli e danari mi tolse quello che valeva XX fiorini et mai me lo volle rendere per insino non gli detti le dette medaglie e per insino a dirlo al papa sì che s' io non v' ò ottenute le promesse abbiatemi per iscusato. Spero però alla tornata mia di costà portarvene ....«

Nach dieser ganz unparteiischen Darlegung des Für und Wider in dieser Frage kann ich nicht umhin, meinen Zweifel an der Richtigkeit jener Erklärung des Satzes, den wir geprüft haben, als wenn er grammatikalisch durchaus korrekt wäre, Ausdruck zu geben. Die Chronologie Pisanellos hätte so eine Lücke von 1450 bis 1456. Es wäre ganz unbegreiflich, dass der berühmte Maler, den die Humanisten um die Wette besangen, in diesem Zeitraume gar kein Lebenszeichen von sich gegeben haben sollte; und ebenso unerklärlich, wie dann Facius im Jahre 1456 von ihm reden konnte, wie von einem schon seit längerer Zeit Verstorbenen: »in pingendis formis rerum sensibusque exprimendis ingenio prope poetico putatus est«.

Ich füge hier eine chronologische Übersicht der Nachrichten über Pisano an:

1431. 18. April bis 28. Februar 1432. Pisano malt in S. Giovanni Laterano (vergl. Müntz, Les arts à la cour des papes pendant les XVe et XVIe siècles. I Part. p. 47).

1431. 28. Juni. P. schreibt an Filippo Maria Visconti. Diesen Brief hatte Montaiglon in der Sammlung Fillon gesehen und Müntz Nachricht davon gegeben; später sprach Müntz den Verdacht aus, dass es sich um eine Fälschung handle, da es niemand gelungen sei, das Original zu sehen. Wenn man beachtet, dass Einzelheiten des Briefes, an dessen Echtheit Montaiglon nicht zweifelte, mit den Nachrichten, die wir über Pisanellos Arbeiten im Lateran und über die Existenz einer Medaille Filippo Maria Viscontis, deren Entstehung in die Zeit seines römischen Aufenthalts fällt, übereinstimmen, so wird man die Bedenken Müntz' nicht teilen können (vergl. Histoire de l'art pendant la Renaissance. I Italie. Les primitifs p. 634 Anm.).

1432. 26. Juli. P. verlässt Rom mit Geleitsbrief Eugens IV. Die »Littera passus pro Pisanello pittore« hat Ottenthal zuerst in den Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung V 1884 p. 443, exakter Gnoli im Archivio storico del arte 1890 III, Hft. 9 und 10 veröffentlicht.

1432. August. P. kehrt von Rom über Ferrara nach Verona zurück. S. den Brief Lionellos d'Este an seinen Bruder Meliaduse, der von Maffei citiert wird und im Archivio storico 1888 p. 425 veröffentlicht ist.

1435. 1. Februar. P. schickt durch einen seiner Gesellen an Lionello d'Este »Divi Julii Caesaris effigiem« (vergl. A. Venturi, Il Pisanello a Ferrara, Archivio veneto II Fol. XXX 2 1885).

1438. Erste Hälfte. Flucht aus Verona. P. führt die beiden Medaillen auf Gian Francesco Gonzaga und Johannes VII Palaeologus aus.

1439. 12. Mai. P. malt in einer Kirche zu Mantua.

1441. 17. März. P. ist der Tesoreria di corte in Mantua 180 Dukaten schuldig. Umberto Rossi, welcher das Dokument veröffentlichte (Arch. stor. dell' arte I 1888 Fasc. XI e XII), nimmt an, dass daraus die Anwesenheit des Künstlers in Mantua im März 1441 sich folgern lasse. Es ist hier zu bemerken, dass diese Summe von der Besoldung Pisanos zurückgehalten werden sollte (retinebuntur ad pagas suas), als er, gemäfs der wahrscheinlich zwischen ihm und Gonzaga

abgeschlossenen Verträge, nach Mantua zurückgekehrt war, wo er auch am 16. August 1441 von Ferrara mit drei Kisten mit allerhand Gegenständen und mit seinem Gepäck eintraf.

1441. Erste Hälfte. P. porträtiert in Ferrara Lionello d'Este im Wettstreit mit Jacopo Bellini (siehe oben S. 74 bei Gelegenheit des Sonettes des Dichters Ulisse: »pro insigni certamine«).

1441. 16. August. P. reist von Ferrara nach Mantua (Archivio veneto a. a. O.).

1442. Angiolo Gatti feiert P. in zwei Sonetten. (Vergl. oben S. 74.)

1443. 27. Februar. P. ist nach Ferrara zurückgekehrt. (Der von Luzio: »I Filelfi e l'Umanesimo alla corte dei Gonzaga« veröffentlichte Brief, sowie ein zweiter des Gian Francesco Gonzaga vom 3. März 1443, welchen Umberto Rossi mitgeteilt hat, beweisen, dass P. kurz vor dem 27. Februar 1443 nach Ferrara zurückgekehrt war, das er, ohne sich die Ungnade der Este zuzuziehen, nicht hätte verlassen können.)

1443. Epigramm des Tito Vespasiano Strozzi »ad Pisanum pictorem« in dessen »Libelli erotici«.

1443. 11. September. Gian Francesco Gonzaga schreibt an P. nach Ferrara, er hätte von seiner Entschliefsung gehört (vielleicht der, dass er sich an den Hof des Königs von Neapel begeben wolle) und erklärt, dass er ihn mit Geld nicht unterstützen könne. (U. Rossi a. a. O.)

1443. 6. November. Gian Francesco Gonzaga schreibt an P. nach Ferrara und teilt ihm mit, dass er ein Bild »suxo la qual è pincto nostro signor dio«, welches P. von Mantua mitgebracht hatte, abholen lassen wolle. (U. Rossi a. a. O. unter dem 10. November.)

1444. 11. März. Gian Francesco Gonzaga schreibt an P., er könne ihm das Geld, das ihm zustehe und dessen der Maler zu seiner Reise nach Neapel bedurfte, nicht schicken. (U. Rossi a. a. O.)

1444. Datum auf der Medaille Lionello d' Estes zur Erinnerung an dessen Vermählung mit Maria von Aragonien.

1445. 15. August. P. empfängt 50 Golddukaten als Abschlagszahlung für eine von ihm im Auftrage Lionellos für Belriguardo gemalte Tafel. (Archivio veneto a. a. O.)

1445. Datum einer Medaille auf Pandolfo Malatesta.

1447. Datierte Medaillen auf Cecilia Gonzaga und Ludovico Gonzaga.

1447. Medaille auf Belloto Cumano.

1447. 8. Januar. P. empfängt 25 Goldgulden von Lionello d' Este. (Archivio veneto a. a. O.)

1447—48. Basinio verfasst eine Elegie zu Ehren P.'s.

1448. 28. März. P. schuldet dem Verwalter des Schatzes in Ferrara Niccolò da Marano 35 Dukaten. (Archivio veneto a. a. O.)

1448. 19. August. P. hat die Medaille Decembrios vollendet. (Vergl. oben S. 83.)

1449. 19. Februar. P. ist in Neapel angestellt und besoldet von Alfonso I von Aragonien. (Schultz a. a. O.)

1449. Datierte Medaille Alfonsos.

1450. Biondo erwähnt P. in der Italia Illustrata mit den Worten: »Pictoriae artis pe»ritum verona superiori saeculo habuit Alticherium. Sed unus superest qui »fama caeteros nostri saeculi faciliter antecessit. Pisanus nomine de quo Gua»rini carmen extat qui Guarini pisanus inscribitur.«

Wie soll man nun sich erklären, dass plötzlich die Nachrichten über Pisano abbrechen, dass von nun an von ihm nicht mehr die Rede ist? Die letzte datierte Medaille, diejenige Alfonsos d'Aragona trägt die Jahreszahl 1449. Welche seiner anderen Medaillen könnte man wohl der folgenden Zeit zuweisen? Die auf Inigo d'Avalos, den das von Alfonso I für Pisanello erlassene Privileg »Locumtenens Magni Camerarii« nennt, wurde wahrscheinlich in demselben Jahre ausgeführt. Eine andere auf Nikolaus V, zu der sich eine Skizze im Codex Vallardi befindet, ist vielleicht überhaupt nicht ausgeführt worden, jedenfalls aber bis heute unbekannt geblieben. Übrigens könnte sich Pisano auf seiner Reise nach Neapel in Rom aufgehalten und dort den Plan gefasst haben, eine Medaille auf den Papst auszuführen. In der Zeichnung trägt die Vorderseite den Namen, *nicht* aber das Bild des Papstes, die Rückseite zeigt nur in wenigen Federstrichen einen Globus zwischen den Schlüsseln des hl. Petrus und einer Tiara. Es ist dies ein erster Entwurf, der, soviel wir wissen, niemals weiter ausgearbeitet worden ist.

Es wäre nun aber durchaus undenkbar, dass von 1450—1456 Pisanello keine Medaillen mehr ausgeführt haben sollte, dass ruhmesdurstige Fürsten und Gelehrte sie nicht von ihm erlangt haben sollten. Der »Verleiher der Unsterblichkeit«, wie ihn die Dichter nannten, war gestorben! Auf seinem Grabe hatten die Musen die Lobgesänge der Humanisten niedergelegt. Das Epigramm des Leonardo Dati, das bis jetzt noch nicht veröffentlicht worden ist, mag den Schluss dieser Studie bilden:

»In laudem Pisani pictoris.
(Codice Riccardiano, 1207. dei sec. XV. fol. 62 v.)

Inter pictores nostri statuere poetae
Pisano palmam, qui fingens omnia ad unguem
naturam ingenio et mira exequaverit arte:
at cyrratorum quamquam sententia sancta est
more meo tamen herebam parteque probabam
horum indicium; sed cum, proh Juppiter! ipsum
nostros heroas video deducere vivos,
vivos alipedes, vivum genus omne ferarum,
torpidus o[b] stupeo. Pisanum ad sidera laudo,
dicere si fas est, etiam ut Promethea vincat.«[1])

---

[1]) Wir haben keinen Anhaltspunkt, die Zeit der Entstehung dieses Epigramms festzustellen, wir wissen nicht einmal, ob der Florentiner Dichter den Künstler, den er so hoch schätzte, persönlich gekannt habe. Andererseits ist es gar nicht unwahrscheinlich, dass Dati, als Pisanello 1432 in Rom sich aufhielt, mit ihm in Berührung gekommen sei. Leonardo Dati befand sich 1432 in Rom, sicher seit einiger Zeit, ja wohl schon vom Frühling des Jahres an (vergl. Traversari, Epist. lib. XIII ep. 22 und Mehus, Vita Ambrosii p. XII).

DER HERBST VON FRANCESCO COSSA IN DER BERLINER GALERIE

VON WILHELM BODE

Innerhalb der ferraresischen Schule der Berliner Galerie, die in dieser Sammlung so vollständig vertreten ist, wie sonst nur in der National Gallery zu London, war das Fehlen eines bedeutenderen Werkes von Francesco Cossa eine empfindliche Lücke. Zu dem alten Bestande, der unter andern in dem Altarbild des Cosma Tura wohl das hervorragendste Tafelbild der ferraresischen Schule überhaupt aufzuweisen hat, konnte vor einigen Jahren noch ein charakteristisches, durch seine feine landschaftliche Stimmung ausgezeichnetes Bild des seltenen Ercole Roberti erworben werden; ein zweites kleineres Bild, eine thronende Madonna, die unter diesem Namen kürzlich geschenkt wurde, ist vielleicht eher seinem Nachfolger Francesco Maineri zuzuschreiben, der, ebenso wie Ercole Roberti, in der Sammlung noch fehlte.

Von Francesco Cossa hat das winzige Bildchen, »der Wettlauf der Atalante«, das vor nicht langer Zeit aus einer Provinzialsammlung zurückgenommen war, zwar durch den Gegenstand und die, trotz der Beschädigung, noch feine Färbung ein gewisses Interesse; es genügt aber keineswegs, um einen Künstler von der Bedeutung Cossas, der mit Tura an der Spitze der ferraresischen Schule steht, zu charakterisieren. Seit ein paar Jahren bot sich die Aussicht, diese Lücken in der einen oder anderen Weise auszufüllen: die beiden charaktervollen und farbenprächtigen Heiligengestalten der Sammlung Barbi Cinti in Ferrara wurden käuflich, und gleichzeitig kam in Florenz ein einzelnes Bild von ähnlicher Gröfse und Komposition, aber einfacher in der Färbung, in den Handel; freilich nicht als ein Werk des Cossa, sondern unter dem Namen des Piero della Francesca. Die Hoffnung auf die Erwerbung jener beiden Tafeln mit Petrus und Johannes d. T. wurde dadurch zerstört, dass seitens der italienischen Regierung der Ankauf dieser trefflichen Werke des grofsen ferraresischen Meisters mit Bestimmtheit in Aussicht genommen wurde: die beiden Bilder zieren denn auch schon seit beinahe Jahresfrist die Galerie der Brera, die in dem grofsen Altarbild des Ercole Roberti bereits eins der umfangreichsten und schönsten Bilder der älteren ferraresischen Schule besafs. Es ist uns aber wenigstens geglückt, bald darauf jenes dritte Bild, die Winzerin, für unsere Sammlung zu gewinnen.

Die beiden Heiligen in der Brera find die Flügel der Tafel mit dem hl. Hyacinth in der National Gallery zu London, die bis vor kurzem als ein Werk des Zoppo galt, und zu diesem Altarbilde gehört als Predella die lange Tafel mit Darstellungen aus der Legende des hl. Hyacinth in zahlreichen kleinen Figuren, die in der Galerie des Vatikan noch immer dem Benozzo Gozzoli zugeschrieben wird. Alle Teile dieser Tafel, die sich wohl in Ferrara befand und sicher auch dort entstand,

zeichnen sich durch den Reichtum, die Kraft und Tiefe der Färbung aus, die auch Cossas 1470 schon vollendetem Anteil an den Fresken des Hauptsaals im Palazzo Schiffanoja und dem noch immer Ansuino da Forli zugeschriebenen trefflichen Profilportrait eines jungen Mannes des Museo Correr charakteristisch sind. Weniger brillant in den Farben sind die Arbeiten, die in der Zeit nach seiner Übersiedelung nach Bologna 1470 entstanden: das meisterhafte Doppelportrait seines neuen Herrn G. Bentivoglio und seiner Gemahlin bei Gustave Dreyfufs in Paris, wohl die früheste dieser Arbeiten in Bologna, das Fresko der Madonna del Baraccano von 1472, die grofse in Tempera ausgeführte Madonna zwischen den Heiligen Johannes Ev. und Petronius aus dem Jahre 1474, der Hieronymus in einer Kapelle des rechten Schiffes von San Petronio, die Verkündigung in der Dresdener Galerie, endlich ein paar weniger bedeutende Profilportraits eines jungen Ehepaares im Besitz des Conte Gozzadini zu Bologna (wie das ähnliche Bentivoglio-Bildnis mit landschaftlichem Hintergrunde).

Nach der bescheidenen Farbenwirkung sollte man auch die Winzerin der späteren, Bologneser Zeit zuschreiben; andere Eigenschaften des Bildes sprechen jedoch gegen eine so späte Datierung, lassen das Bild vielmehr mit Wahrscheinlichkeit als eine der frühesten erhaltenen Arbeiten Cossas erscheinen. Schon der Umstand, dass das Bild früher in der Sammlung Costabili war, macht es wahrscheinlich, dass es ursprünglich in Ferrara sich befand, also vor Cossas Übersiedelung von dort nach Bologna entstand; dafür sprechen aber auch die malerischen Eigentümlichkeiten des Bildes. Dasselbe hat die charakteristischen Kennzeichnen Cossas: den Typus des Frauenkopfes, genau wie bei den zahlreichen Frauengestalten in seinen Fresken im Palazzo Schiffanoja, die eigentümliche, nicht ganz geglückte Verkürzung des Kopfes, wie sie auch dort häufig vorkommt, die eckige Form des Ohres, die vollen, scharf geränderten Lippen, die hochgewölbten Augenbrauen und dicken Augenlider über den etwas geschlitzten Augen, die kräftigen Falten des Gewandes, die kleine Stadt in der Landschaft mit ihren eigentümlichen Türmen und Kuppeln, die Reiter an der Brücke in ihrem Zeitkostüm, den Typus der Pferde und die Art ihrer Verkürzung. Alle diese Kennzeichen finden wir auch in den Schiffanoja-Fresken, in der Madonna del Baraccano und anderen früheren Werken Cossas. Was das Berliner Bild von ihnen unterscheidet, ist die grofse Helligkeit, der feine Luftton, von dem die weibliche Gestalt umflossen ist. Den Namen Piero della Francesca, unter dem das Bild im Handel war, verdankt es offenbar diesem »plain air«, das selbst Laien, die vor das Bild treten, unwillkürlich an diese Richtung der modernen Malerei erinnert, und das hier fast ebenso stark zur Geltung kommt, wie in den Bildern des Piero. Auch die ungesuchte Gröfse, in der diese einfache junge Frauengestalt aus dem Arbeiterstande sich giebt, erscheint der Art Pieros verwandt und erreicht ungesucht die Wirkung, die unsere modernen Helllichtmaler erstreben. In aufgeschürztem, hellfarbenem Arbeitskleide steht sie, von unten gesehen, ganz im Vordergrunde des Bildes, die Rechte auf den Spaten gestützt, in der erhobenen Linken eine über der Schulter ruhende Hacke und ein paar Reben mit reifen Trauben; ihr linker Fufs tritt vorn auf eine Stufe, die wie die Vertiefung des Rahmens erscheint, der ihre Gestalt mit dem Arbeitszeug, das sie trägt, eng umspannt. Der Abend ruft sie von der Arbeit; sie hat sich zum Heimweg gerüstet und steht, ein frisches, stolzes Bild der Arbeit, auf der Höhe, den Blick nach dem Heimatsorte wendend. Hell in der Tracht und voll beleuchtet steht sie vor dem hohen Himmel des späten Tages, wie eine mächtige Statue. Selten hat selbst die Kunst des Quattrocento eine völlig realistische Gestalt aus dem Volke mit solcher schlichten, vornehmen Gröfse wiederzugeben verstanden.

Auch die Landschaft hat der Künstler einfacher und naturalistischer gehalten als sonst. Seine Vorliebe für phantastische Felsbildungen, Felsenthore mit Türmen oder Burgen darauf, seine phantastischen, oft nur halb fertigen Bauten fehlen hier: die Hügel, auf die man hinabblickt, sind flache Kuppen mit gut gehaltenen Äckern und Wiesen, auf den Grenzen hie und da Gruppen junger Cypressen; die Stadt im Grunde ist eine kleine italienische Stadt der Zeit. In dem Detail und der Behandlung der Landschaft verrät sich freilich auch hier der Meister.

Über die Bedeutung dieser Figur kann kein Zweifel sein; so naturalistisch diese junge Bäuerin gegeben ist, so soll sie doch eine allegorische oder symbolische Beziehung haben. Die Arbeiterin, die mit Spaten und Hacke den Boden umbrochen hat und die reifen Trauben zum Mahl mit nach Hause nimmt, soll entweder den Herbst oder einen Herbstmonat, den Oktober, darstellen. Sie gehörte also zu einer Folge der Jahreszeiten oder der Monate. Cavalcaselle, der das Bild noch in der Sammlung Costabili beschreibt, giebt an, dass die Figur den Herbst darstelle und zu einer Folge der Jahreszeiten gehöre, von denen zwei Bilder im Palazzo Strozzi zu Ferrara, das dritte im Besitz von Lady Layard in Venedig sich befinden. Aber diese drei Bilder sind wesentlich verschieden, sie sind charakteristische Arbeiten aus der Werkstatt des Cosma Tura; sie sind auch, wie damals in der Regel die allegorischen Figuren dieser Art, in reicher Tracht auf barock gestalteten Marmorsesseln thronend dargestellt: diese schlicht naturalistische Gestalt passt schon deshalb nicht in die gleiche Folge,[1]) ganz abgesehen davon, dass die Tafel andere Mafse hat. Ihre Auffassung geht vielmehr auf jene einfachen Schilderungen des täglichen Lebens zurück, die wir in den Miniaturen und Skulpturen des Mittelalters, am vollendetsten in Antelamis Bildwerken des Battistero zu Parma, als Repräsentationen der Monate finden. Richtig ist jedoch, dass sich jene thronenden Gestalten der Jahreszeiten ursprünglich mit der Winzerin in einem und demselben Raume befanden. Laderchi (»Descrizione della quadreria Costabili« I) sagt, dass sie alle aus dem Sitzungssaal der Inquisition, dem ursprünglichen Domenikanerkonvent stammten. Mit der drolligen Figur des ungarischen Turaschülers, Michael Pannonicus, jetzt in der Galerie zu Budapest, mit der Gestalt der Caritas in der Galerie Poldi und ähnlichen, jetzt zerstreuten oder zerstörten Gemälden bildeten diese Arbeiten von den verschiedenen Künstlern der ältesten ferraresischen Schule eine ganz eigenartige grofse Dekoration, ein Gegenstück zum Schmuck von Borsos Palazzo Schiffanoja. Hoffentlich gelingt es Adolfo Venturi, dem wir vor Allen verdanken, dass uns die Entwicklung der ferraresischen Malerei heute so klar vor Augen liegt, und dass wir über ihre Meister eine solche Fülle von Material besitzen, wie über Maler weniger anderer Schulen, auch von dieser grofsen und interessanten Dekorationsarbeit der altferraresischen Schule wenigstens den Plan und die Liste der Meister, die daran thätig waren, wieder ans Licht zu fördern.

[1]) Diese Ansicht von Crowe und Cavalcaselle (Deutsche Übers. V, 553) ist irrtümlich durch einen in meiner Abwesenheit zu meiner Anzeige über die Erwerbung des Bildes im Quartalsbericht der Königl. Museen (1894 S. XLI) gemachten Zusatz aufgenommen worden.

STUDIEN ZU MICHELAGNIOLO

VON CARL FREY

I.

Michelagniolo's Schöpfungen sind die Früchte eines langsamen Reifeprozesses. Gewisse Probleme beschäftigen die Phantasie dieses Künstlers und ringen unablässig nach Lösung und Gestaltung. Jeder derartige Versuch erscheint freilich meist als ein abgeschlossenes Ganzes, als ein Meisterwerk, das für sich Existenzberechtigung hat und in der Gewaltigkeit seines Wollens wie seiner Formen zur Bewunderung fortreifst; im Hinblick auf die Gesamtentwickelung Michelagniolo's ist er nur ein, wenngleich notwendiges und fruchtbares Zwischenglied, der momentane Ausdruck des Strebens nach vollkommener Freiheit und Beherrschung seiner Kunst. Gedanken und Motive, die z. B. in Michelagniolo's Erstlingsarbeiten, bisweilen nur angedeutet, begegnen, kehren in der Folgezeit ständig wieder. Mit merkwürdiger Zähigkeit unternimmt es der Meister, sie nach immer anderen Gesichtspunkten um- und durchzubilden, ihre Form wie ihre Bedeutung zu erweitern und zu steigern, aus ihnen Anlass zu neuen Gedankenreihen und Bildern schöpfend. Daher kommt Michelagniolo's Handzeichnungen, Abbozzi, verhauenen und unfertigen Arbeiten eine besondere, selbstständigere Bedeutung als sonst wohl zu. Diese Wahrnehmung gilt nicht blofs für Michelagniolo's künstlerische Thätigkeit, sondern auch für seine Dichtungen, die überhaupt einen intimen Einblick in seine geistige Werkstatt verstatten und zur Erklärung jener heranzuziehen sind. In den Poesien behandelt er gewisse Themata immer aufs neue, variiert sie nach Inhalt wie Form und gelangt dabei zu weiteren, oft spitzfindigen Spekulationen und Schlussfolgerungen. Ganze Gedichte früherer Zeiten, wie einzelne Stücke daraus, erscheinen noch im spätesten Alter in völlig anderer Zusammensetzung, aber auch in anderem Sinne wieder. Nicht müde wird er, in zahllosen Redaktionen einen Gedanken herauszubosseln, bis er den ihm adäquaten Ausdruck erhalten hat. In dieser unaufhörlichen, geistigen wie formalen Produktion tritt Michelagniolo's eminent plastische Begabung, aber auch die ganze Eigenart seiner Persönlichkeit zu Tage.

Um die Phantasieschöpfungen des Meisters zu verstehen, ist daher die genaueste Kenntnis ihres Werdeprozesses erforderlich, und zwar nicht nur nach stilistischem, sondern auch nach chronologisch-historischem Zusammenhange. Beides muss Hand in Hand gehen, sich ergänzen und stützen. Wohl sind zum Teil recht wertvolle Arbeiten auf dem Gebiete der formalen Analyse der Werke Michelagniolo's vorhanden. Jener anderen Aufgabe hat die Forschung bisher nicht immer in entsprechendem Mafse genügt; und darin liegt vornehmlich der Grund, dass die Versuche, einzelne Werke Michelagniolo's oder seine künstlerische Entwickelung überhaupt zu interpretieren, vielfach unbefriedigende Resultate aufweisen. Es besteht z. B. noch nicht

ein allseitig klares Urteil über die Qualität und den Grad der Zuverlässigkeit der zeitgenössischen Biographien, über die Provenienz ihrer Angaben. Nur unvollkommene Ansätze liegen vor, jene Berichte mit Hilfe des vorhandenen urkundlichen Materiales, d. h. der Dokumente wie der Handzeichnungen, zu berichtigen, zu ergänzen und zu erweitern. Gerade die neueste Biographie von Symonds, die vielfach auf die Forschungen des hochverdienten Heath Wilson basiert, lässt nach diesen beiden Richtungen, sowohl was die Fixierung der Thatsachen wie die Verwendung und Interpretation der Handzeichnungen anlangt, besonders viel zu wünschen übrig, wiewohl doch jenem Autor die Papiere des Archivio Buonarroti wie die reichen Schätze der englischen Sammlungen auf das bequemste zugänglich waren.

Mit der Herausgabe und Analyse der Gedichte Michelagniolo's beschäftigt, die ich nach ihrer zeitlichen wie inhaltlichen Entstehung zu erklären und anzuordnen versuche, erwuchs mir als eine der wichtigsten Aufgaben zur Erreichung dieses Zieles, die Chronologie der Werke Michelagniolo's überhaupt zu bearbeiten, wobei die Unzulänglichkeit der bisherigen Forschung sich vielfach bemerkbar machte. Und doch lässt sich das vorhandene Quellenmaterial meines Erachtens in einer weit intensiveren Weise noch deuten und verwerten.

Im folgenden möchte ich nun den Versuch einer Datierung der Malereien an der Decke der Sixtina vorlegen, die aus Anlass der Zeitbestimmung der beiden bekannten Sonette Michelagniolo's: »*I' o gia facto un gozo in questo stento*« und »*Qua si fa elmj di chalicj e spade*« (meine Ausgabe Nr. IX und X) notwendig wurde. Der Übersichtlichkeit halber und um Wiederholung bekannter Dinge nach Möglichkeit zu beschränken oder zu vermeiden, wähle ich die Form regestenmäfsiger Darstellung, wie dies bereits Milanesi in der Sansoni-Ausgabe Bd. VII mit Geschick und Glück unternommen hat [1]).

1505. (st. c.) *Anfang März* wurde Michelagniolo zum Papste Julius II berufen, wohl auf Veranlassung Giuliano's da San Gallo. Er erhielt 100 Duk. Reisegeld. Credo che fussi el secondo anno del suo pontificato (Vite di Michelagniolo, ed. Frey p. 325 Nr. 35; 62. 1; Milanesi, Lettere p. 426). **1.**

— *März-April.* Michelagniolo legte dem Papste mehrere Entwürfe zum Grabdenkmale vor. Einer davon wurde zur Ausführung genehmigt. Daraufhin Abschluss des Kontraktes (der nicht mehr vorhanden ist), wonach Michelagniolo das Grabmal innerhalb 5 Jahre für 10000 Duk. herstellen wollte. Michelagniolo erhielt 100 Duk. monatlich als Provision. Die weiteren Bedingungen sind un-

[1]) Als ich im Frühjahre 1881 mit Staatsunterstützung nach Italien ging, wurde mir der Auftrag zu teil, Regesten Michelagniolo's zu schreiben im Anschluss und nach Art der bekannten historischen Werke. Solange das Archivio Buonarroti verschlossen war, liefs sich diese Aufgabe nicht lösen. Ich habe es aber erreicht, dass mir ausnahmsweise im November 1881 auf einen Monat der Zugang zu dem Archive verstattet wurde. Als dann auf Grund eines Königlichen Erlasses und eines ad hoc aufgestellten Benutzungsreglements die vorhandenen Schätze allgemein der Forschung eröffnet wurden, habe ich in den Jahren 1886 und 1891 auf etwa je 2, in den Jahren 1887 und 1890 auf etwa je 1 Monat dort studieren können und glaube nunmehr das vorhandene Aktenmaterial soweit zu kennen, dass ich jetzt endlich in der Lage wäre, jene ehemalige Aufgabe mit Aussicht auf Erfolg in Angriff zu nehmen. Es drängt mich hier, den Florentiner Behörden, besonders dem Cavalieri Guido Biagi, unter dessen intelligenter Leitung 1891, wie Symonds' Buch beweist, die letzten Schranken in der Benutzung bezüglich Veröffentlichung der vorhandenen Papiere gefallen sind, meinen herzlichsten Dank für alle mir erwiesene Hilfe und Freundlichkeit auszusprechen.

bekannt. Eine Beschreibung des gewählten Entwurfes, die nicht ohne Unklarheit ist, bei den Biographen (Mil. 377. 426. 429. 563; Vite 19. 5; 21. XX). **2.**

1505. *Ausgang April bis 10. Dezember.* Michelagniolo in Carrara 8 Monate lang (6 Monate Mil. 429 wohl Gedächtnisfehler). (Mil. 426. 491. 631; Vite 19. 6.) **3.**

— *Nach dem 10. Dezember bis circa 10. Januar 1506* (st. c.). Michelagniolo in Florenz auf einen Monat (Mil. 631). **4.**

1506. (st. c.) *Vor dem 14. Januar.* Ankunft in Rom. Einrichtung einer Werkstätte auf der Piazza di St. Pietro »in una casa che m' aueua data Julio dietro a Sta. Caterina« (Mil. 426. 491. 493). **5.**

— *14. Januar.* Entdeckung des Laokoon bei den Titusthermen (Reumont, Rom III b. 394; Michaelis, Jahrbuch des archäol. Instituts V. p. 16. 53; Helbig, Führer I. 96; Brief des Cesare Trivulzio an Pomponio Trivulzio in Bottari III. 474; Müntz, Antiquités de la ville de Rome 45). **6.**

— *Februar-März* (?). Der Papst intendiert die Ausmalung der Sixtina, wozu er Michelagniolo verwenden will, ob aus eigener Initiative, ob auf Anstiften Bramante's, bleibt ungewiss. **7.**

— *11. (Sabato Santo) — 17. April.* Die Zahlungen für das Juliusdenkmal stocken. Scene im Vatikan (Mil. 377). **8.**

— *17. April.* Flucht Michelagniolo's (Mil. 377). **9.**

— *17. April Abends 8/9 Uhr.* Michelagniolo in Poggibonsi (giunse a due hore di notte (Vite 74. 14) — a tre ore di notte (Mil. 493) schreibt an den Papst »che non meritaua della buona et fidele seruitu sua hauerne questo cambio d' esser cacciato dalla sua faccia come un tristo« etc. (Vite 74. 19). **10.**

— *9. Mai.* Giovanni Balducci in Rom schreibt: Charo Michelagnolo. Io ho la uoſtra, laquale me (*m' è*) ſuta gratiſſima. Inteſi la uoſtra giunta a ſaluamento, chenno (*che n' ho*) auto aſſaj piacere. Vegho, chome che gia auete chominciato a lauorare, che ſegno che auete in animo di tornare preſto, finito che di choſta auete quanto auete dato principio; e ſechondo uoſtro ſcriuere al Sanghallo (*am 2. Mai*, Mil. 377), la tornata uoſtra non ſara choſi preſta chome la partita. Iddio ſia quello che 'l meglio ui dimoſtrj; che per mie ſe non ſo ſe maj ebbi il magiore diſpiacere che la uoſtra partita. Tutto per lo meglio; uoi ſiate prudente e 'l biſognio chonoſcete. El Sanghallo, ſechondo dicie, moſtra, che 'l papa abia deſiderio, torniate a ognj modo a finire l' opera; e quando Sua Santita v' oſeruj quanto u' a promeſſo, a ognj modo ui chonforterej al tornare, e maſſime che queſta è choſa che ui riſulta utile e onore etc. (Arch. Buon. codex VI. 45; der Brief Piero Rosselli's an Michelagniolo vom 10. Mai, Gotti I. 46, existiert nicht mehr im Archiv). **11.**

— *18. April* (Tag der Grundsteinlegung zum neuen St. Peter) *bis 27./28. November* weilt Michelagniolo in Florenz. **12.**

— *28./30. November.* Ankunft Michelagniolo's in Bologna. Die berühmte Audienz vor dem Papste fand wohl am Sonntag dem 29. November, dem 1. Advent, nach der Missa Papalis in palatio Papali statt (Paris de Grassis, ed. Frati. 107). **13.**

— *Ende November bis 1508 Ende Februar* (st. c.). Aufenthalt Michelagniolo's in Bologna. Erzstatue für Giulio II in Arbeit — 1507. 28. April: o finita la mia figura di cera (Mil. 148) — 26. Juni/1. Juli: Der Guss ist misslungen (Mil. 78. 79) — 7./8. Juli: Der Guss ist geglückt (Mil. 80) — 21. Dezember: Die Statue ist fertig (Brief Michelagniolo's an den Kardinal von Pavia in Rom) — 1508. 21. Februar: Die Statue ist aufgestellt (Gotti I. 66). **14.**

1508. (st. c.) *Ende Februar — Ende März.* Kurzer Aufenthalt Michelagniolo's in Florenz; am 13. bezw. 28. März erklärt ihn der Vater Ludovico für selbständig (Gotti I. 70). **15.**

— *März, Anfang April.* Breve Giulio's. Berufung Michelagniolo's nach Rom zur Ausmalung der Sixtina, die der Papst von Anfang an neben dem Grabdenkmal intendiert hatte (Gaye II. 101). Dass bereits Malereien an der Decke vorhanden waren, wie Schmarsow (Melozzo da Forli p. 210) will, ist sehr zweifelhaft. Sigismondo de' Conti, auf den sich Schmarsow beruft, sagt mit den Worten: »Aulam insuper sive aediculam, in qua Pontifex cum Cardinalibus sacra facit, testudine, pavimento tessellato marmoreisque sedilibus renovatis, egregia pictura, qua omnia veteris novique Testamenti mysteria repraesentantur, excoluit« (ad. ann. 1484) gerade das Gegenteil und spricht nur von einer Ausbesserung der Wölbung. Vollends lässt sich damit nicht Albertini's »quam ferreis catenis munivit« (ed. Schmarsow p. 13) verbinden. Auch folgt aus dieser letzten Stelle nicht notwendig, dass Giulio II gerade die Decke erst verankern lassen musste (ob durch Michelagniolo oder Giuliano da San Gallo oder einen Dritten, wird nicht gesagt). Vielmehr steht der Ausdruck zu den folgenden Worten Albertini's: »superior pars testudinea« (s. v. a. Deckenwölbung) im Gegensatze und muss folglich auf irgend eine andere (unbekannte) Mafsnahme in der Kapelle gedeutet werden. **16.**

— *April* (?). Anfänglicher Widerstand Michelagniolo's gegen diese Malerei — »el non esser mia professione« (Mil. 17; Sonett IX. 20; Vite 27. 3). — Dann Übernahme des Auftrages. Verhandlungen (und wohl auch Entwürfe des Künstlers) in betreff des zu malenden Thema's (Mil. 430). **17.**

— *(unmittelbar?) vor dem 10. Mai.* Erster (verlorener) Vertrag zwischen Papst (bezw. Kardinal von Pavia) und Michelagniolo: Nur die mittlere Wölbung, nicht bis zu den »storie die sotto«, ist für 3000 Duk. zu malen. — Gegenstand: 12 Apostel und Ornamente (Grottesken?) nach der Tradition. Michelagniolo's Entwurf fehlt. Wölfflins Zeichnung (im Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsamml. 1892 IV) macht den Eindruck der Unächtheit. Symonds (I. 384) bezieht sie sogar auf die Cappella Medici in St. Lorenzo. Die Frage bedarf noch der Prüfung (Mil. 427. 563). **18.**

— *10. Mai.* Anfang der Arbeit, aber nicht der Malerei (lavorare, nicht dipignere). Michelagniolo erhält vom Papste einen Vorschuss von 500 Duk. (Mil. 563). **19.**

— *11. Mai — 27. Juli.* Herrichtung des Intonaco und der dazu nötigen Gerüste durch Meister Jacopo di Piero Rosselli: »per parte di isciaruare, ariciare e fare quelo bisogniera«. — Dabei geht Granacci, der nach Rom gekommen ist, etwa von Mitte Mai bis nach dem 10. Juni (am 31. Juli ist er wieder in Florenz, Mil. 95) zur Hand, d. h. er überwacht und zahlt aus die beim Intonaco beschäftigten Arbeiter (Mil. 563). **20.**

— *13. Mai* (oder ist 1509 zu lesen?). Michelagniolo ersucht Fra Jacopo in Florenz, ihm Blau zu besorgen (auendo io . . . a dipigniere Mil. 379). **21.**

— *10. Juni (Vigilie des Pfingstfestes).* Die Kapelle ist mit Staub und Lärm erfüllt, den die Arbeiter von den Gerüsten her machen, so dass die Kardinäle kaum amtieren können. Das würde sich nur auf die Vorbereitungen (Gerüste, Intonacc etc.), nicht auf die Malereien selbst beziehen (Paris de Grassis, Gaz. d. b. arts XXV. 386). **22.**

1508. *Mai* (?)-*Juli.* Michelagniolo verwirft die bereits vom Papste genehmigten Entwürfe, weil »mi parea riuscissi cosa pouera«. *Gemalt davon war noch nichts.* Das »cominciata decta opera« (Mil. 427) erläutert sich durch »facti certi disegni« (Mil. 430) und mag gesagt sein nicht nur in Bezug auf das dem Papste eingereichte »disegno primo«, sondern auch auf die Durcharbeitung der auszuführenden Apostoli, auf die Herstellung von Kartons etc. (daher certi disegni, Plural!). Michelagniolo's Motivierung des ärmlichen Aussehens mit »perche furon poueri anche loro« passt aber nicht in diesen Zusammenhang, wird also bei dieser Gelegenheit nicht geäufsert worden sein. Michelagniolo verwechselt hier offenbar verschiedene Dinge. Fiel dieser Ausspruch überhaupt, so geschah es erst viel später, nach der Beendigung des Ganzen, als die Gerüste abgebrochen waren und der Papst noch gewisse Retouchen verlangte. Condivi's Darstellung (32, 14) ist in dieser Beziehung richtiger. **23.**

— *Juni (Juli ?).* Zweiter (verlorener) Kontrakt zwischen Giulio II (Kard. Pavia) und Michelagniolo. Der zu malende Stoff in das Belieben des Künstlers gestellt. Verdoppelung des Honorars (also auf 6000 Duk.); weil Verdoppelung der Arbeit: die ganze Wölbung bis zu den storie di sotto zu malen. — Davon sind 500 Duk. als Reingewinn nach der Beendigung des ersten Teiles (d. h. der Mittelwölbung ohne die facce) zu zahlen (Mil. 30. 31. 429 ff.; Condivi's (33. 1) 3000 Duk. scheint ein Missverständnis zu sein. Wenn Michelagniolo angiebt, nur 3000 Duk. erhalten zu haben, so ist das allein nach den von ihm selbst in seinen Briefen erwähnten Summen unrichtig). **24.**

— *18. Juni.* Tod des Onkels Michelagniolo's Francesco (geb. 14. Oktober 1434; die Denunzie sagen ungenau 1436 und 1435). **25.**

— *Juni bis Anfang Juli.* Giovansimone besucht seinen Bruder in Rom, kann aber das Klima nicht vertragen (Mil. 92; die Briefe Nr. V bis VII bei Milanesi gehören in's Jahr 1509). **26.**

— *Ende Juni, Beginn des Juli.* Granacci weilt wieder in Florenz, wohl beauftragt, passende Gehilfen für Michelagniolo anzuwerben. Vasari (Vite XXVII) führt nur zum Teil die richtigen Namen auf. **27.**

— *22. Juli.* Brief Granacci's an Michelagniolo: Raffaellino del Garbo wolle für ein Salair von 10 Duk. monatlich als Gehilfe kommen; ein Giovanni Michi in Sancto Lorenzo in Florenz bietet sich gleichfalls an (Arch. Buon. IX. 543; H. Wilson 194 in Übersetzung). **28.**

— *26. Juli.* Michelagniolo's Diener Piero Basso ist krank nach Florenz abgereist (Mil. 94; Arch. Buon. XXV. 19). **29.**

— *27. Juli.* Notarieller Verzicht Michelagniolo's auf die Hinterlassenschaft seines Onkels; derselbe ist in Rom ausgestellt (Mil. 94), am 5. August in Florenz angelangt — (ebj l' utima tua, nelaquale era la rifiutazione che tu mandj, che bene ai fato; detila fubito a Lodouicho. Luj dice, che la fta bene, faluo che non vj dicie fu, chome tu fe' manciepato — Brief Buonarroto's, Arch. Buon. XXV. 19) — und am 11. August dort amtlich eingetragen worden (H. Wilson 127). Wilsons und also auch Symonds' Annahme, Michelagniolo sei deshalb in Florenz gewesen, ist nunmehr hinfällig. **30.**

— *31. Juli.* Verlorener Brief Michelagniolo's an Granacci (Mil. 95). Sein Inhalt ist unbekannt, handelte vielleicht von der Besorgung von Gehilfen für die Malerei; desgleichen an Giovanni Michi, der die Aufforderung nach Rom zu kommen und die Bedingungen für die Mitarbeit enthielt. — Io o ciercho di quefto

Giovannj Michj e ſtamanj l' o trovato e oglj dato la lettera, laquale a auuta tanto chara quanto ſia poſibile; e dicie a ogni modo tu l' aſpettj, che uuole venire, ma che a (*ha*) una facienduza di dua o tre di e dipoj ſi partira etc. (Brief Buonarroto's an Michelagniolo vom 5. August, Arch. Buon. XXV. 19). **31.**

1508. *5. August.* Buonarroto an Michelagniolo (Regest. 30. 31) — — de chasj nostrj M.ª Caſandra non è anchora tornata di uila ſua; — e ingegnierencj avere qualche chomodita di tempo a pagharla ... se non, noj la paghereno e verreno de brighi ſi potreno. Detj la lettera al Granaccio (Arch. Buon. XXV, 19). **32.**

— *Juli? August, eines Montags (vielleicht 8. August).* Granaccio an Michelagniolo. Berichtet über Lohnansprüche, die Giuliano Bugiardini und Jacopo l' Indaco für ihre Mitarbeit an der Sixtina erhoben haben, und nennt weiter als eventuelle Gehilfen Agniolo di Donnino und Bastiano da San Gallo (Arch. Buon. IX. 372. H. Wilson 126 übersetzt). Der Brief ist undatiert. Wilsons und also Symonds' Annahme des 24. Juli ist falsch. **33.**

— *Juli-August.* Festsetzung der Bedingungen, unter denen 5 Gehilfen in der Sixtina zu arbeiten hätten (Mil. 563). **34.**

— *August (Mitte?).* Michelagniolo bittet Ludovico, gewisse Farben besorgen lassen zu wollen (Mil. 15). **35.**

— *2. September.* Buonarroto an Michelagniolo. — L' aportatore di queſta ſara il Chiozo choriere, ilquale a un ſachetto di quoio di libbre dua e mezo in tutto, entrovj cholorj, liqvalj m' a portato qvi Lodouicho e il Granacio, perche te lo mandj etc. (Arch. Buon. XXV. 20). **36.**

— *13. Oktober.* Das Gerüst für die Malereien (der Mittelwölbung, Mil. 31) ist in Arbeit (Archivio storico Tosc.: Serie 3. V. VI. 187). Beruht Condivi's Erzählung, Bramante's Anteil am Gerüst betreffend, auf Wahrheit, so würde eher die Zeit vor dem 10. Mai 1508 dafür in Betracht kommen. Zu betonen ist aber, dass Bramante höchstens Vorschläge für die Aufstellung der ponti gemacht hat, ohne Gelegenheit sie praktisch auszuführen zu erhalten. **37.**

— *16. Dezember.* Michelagniolo erhält nicht einmal auf wenige Tage Urlaub nach Florenz (Gaye II. 107). Die Annahme erscheint berechtigt, dass er im Spätherbst oder zu Beginn des Winters 1508 (mit Gehilfen) zu malen begonnen hat; und zwar die Geschichten und Einzelfiguren der Wölbung (nicht der Lünetten und Zwickel) von hinten an, schon aus dem Grunde, weil die (dann nicht ausgeführte) Absicht bestand, den Gottesdienst in der Kapelle an gewissen Hauptfesten der Tradition gemäſs nicht auszusetzen. **38.**

— *Ende Dezember* (?). Michelagniolo an Ludovico Buonarroti über einen Gutskauf (Mil. 24). **39.**

1509. (st. c.) 5. *Januar* (?) *Sonnabend.* Michelagniolo an Ludovico über den Gutskauf; über den Besitz eines ihm vom Papste angewiesenen Hauses; ersucht Buonarroto, mit seiner Heirat bis zum Sommer zu warten und macht für diesen Fall gewisse Zusicherungen. Bernardino di Piero Basso möge seinem Anerbieten gemäſs zu den alten Bedingungen wiederkommen (Mil. 25. Offenbar fehlen hier mehrere Briefe der Verwandten an Michelagniolo). **40.**

— *12. und Sonnabend den 19. Januar* (?). Michelagniolo an Ludovico. Bernardino möge nicht kommen, da die Hausangelegenheit sich verzögere (später im September 1510 ist er doch bei ihm. Reg. 61). Der Junge (um den er am 5. November 1508 brieflich gebeten hatte, und der inzwischen auch angekommen war) tauge nichts und solle wieder nach Florenz geschafft werden. Leiht (sabato

che viene, d. h. den 19. Januar) 100 Duk. in's Geschäft der Brüder, die er sich freilich vom Munde absparen müsse; auch könne er kein Geld fordern, perche io non fo lauorare e io solo lauoro poco. Die Zeit für einen Gutskauf sei inopportun (Mil. 16. 28. 29). — Die Tagesdaten habe ich willkürlich mit Rücksicht auf den sabato als Posttag gesetzt. — Reg. 39—41 sind bisher falsch datiert: Ins Jahr 1509/10 (Mil.) gehören sie nicht, weil mit den sicheren Briefen dieser Jahre, in denen Michelagniolo gerade höchst angestrengt arbeitete, unvereinbar. 1511 (Springer S. 329) geht, abgesehen davon dass dazu Mil. 102. 25 nicht passen würden, einfach aus dem Grunde nicht, weil Michelagniolo erst am 7. Januar 1511 in Rom wieder eintraf, also am 5. Januar nicht von dort schreiben konnte (Reg. 64). 1511/12 und 1512/13 befriedigen ebensowenig. Meine Datierung löst vorzüglich alle Schwierigkeiten. **41.**

1509. (st. c.) *18. Januar.* Ludovico an Michelagniolo: .... non t'o fchripto per non tj dare noia, intendendo fi grandemente occhupato .... intefj, ftauj bene e anche (*di*) buona fperanza di fare bene. Iddio di tutto fia ringraziato. Io fono im penfierj grandiffimj circha al chafo della Chaffandra. Per anchora non a (*ha*) fatto altro, ma grandiffimj minaccj. Iddio m'aiutj .... queftj gharzonj (d. h. *seine Söhne*) fono fanj e ftanno a bottegha etc. — Zum Prozess mit der Cassandra ist es noch nicht gekommen (Arch. Buon. XXIII. 2). **42.**

— *27. Januar.* Antwort Michelagniolo's an Ludovico: Die Arbeit geht nicht vorwärts. Die Gehilfen (unter denen sich Granacci von Anfang an nicht befunden hat) sind wegen ihrer Untauglichkeit entlassen. — Gehilfenhände bemerkt man u. a. z. B. am Opfer und an der Trunkenheit Noahs. Vielleicht gehört hierher auch Condivi's Erzählung, dass die Malerei (Il Diluvio) Schimmel gezeigt habe. Wenn Michelagniolo erklärt, seit einem Jahre keinen Pfennig erhalten zu haben, so ist das mit Rücksicht auf Reg. 19 unrichtig. **43.**

— *5. Mai.* Buonarroto an Michelagniolo: ... ti rafermo ... coe che tu ti debj ghuardare qvanto puoj oueramente leuarfj de choftj, potendo e fopratutto qvanto piu prefto puoj. Avifa chome ftaj, e chome tu faj ... aviffa prefto (Arch. Buon. XXV. 21). **44.**

— *Mai (Juni).* Monna Cassandra Buonarroti hat einen Prozess gegen ihre Verwandten angestrengt (Mil. 11. 12). **45.**

— *Mai bis 3. Juni.* Albertini sieht die (angefangenen) Malereien der Kapelle (und zwar die Geschichten), deren Abschliefsung also nicht so streng war. Dessen Notiz zu bezweifeln oder anzunehmen, er habe nur Zeichnungen gesehen oder nach Hörensagen geschrieben, ist durchaus unstatthaft. »Exornavit« bedeutet nicht, dass die Fresken schon vollendet waren; sie befanden sich vielmehr damals erst in Arbeit. Aber Albertini konnte diesen Ausdruck wählen, einmal weil der Papst thatsächlich die Dekoration der Kapelle genehmigt und auszuführen befohlen hatte, sodann als Guida im Hinblick auf den zukünftigen Zweck seiner Schrift und in der Voraussetzung, dass nach Abschluss der Drucklegung auch die Decke ausgemalt sein würde. Ich mache endlich darauf aufmerksam, dass das Perfektum und besonders »Exornavit« als die stehende Redensart dieses wenig federgewandten Autors, auch anticipiert, in Fällen wo die betreffenden »Mirabilia« noch nicht vollendet waren, angewandt erscheint (z. B. Schmarsow 22. 5; 19; 7; 38 etc.). **46.**

— *Juni (zweite Hälfte).* Michelagniolo dementiert das Gerücht von seinem Tode, gesteht aber ein Unwohlsein zu (sei es infolge des Klima's oder infolge des

Sturzes vom Gerüste oder aus Überanstrengung). — »Non o auuto danari gia tredici mesi fa« datiert den Brief genügend (Mil. 11. 12). **47.**

1509. *Juli (August?).* Michelagniolo an Ludovico über Giovansimone und gleichzeitig Michelagniolo an Giovansimone selbst (Mil. 13. 150, falsch datiert). Letzterer geht in sich — piacemi, che Giouansimone si sia auiato a fare bene (Brief vom 12/13. Oktober 1509, Mil. 97). **48.**

— *15. September.* Michelagniolo an Ludovico: Hat Geld vom Papste erhalten (wieviel, sagt er nicht), wovon er 350 Duk. dem Vater einsendet. Tröstet ihn über erlittene Verluste (wohl in dem an Cassandra verlorenen Prozess) (Mil. 32, falsch datiert; der von Milanesi auf der Rückseite unbeachtete Vermerk Ludovico's: a di 18 di Settembre 1509 da Roma: ch' io pigli i danari mi bisognino, e quanti io ne toglio, e tanti mene dona — ergiebt das richtige Datum). **49.**

— *12./13. Oktober.* Michelagniolo an Buonarroto: Ist nicht sonderlich erbaut über den eingetroffenen Besuch Lorenzo's Strozzi und über den verheifsenen Gismondo's, weil, wie er übertreibend sagt, io sto qua in grande afanno e con grandissima fatica di corpo — non o auuto tempo (Mil. 97, falsch datiert. Auf der Rückseite Buonarroto's Notiz: io l' o riceuuto darroma a di 17 d' ottobre; also 4 bis 5 Tage vorhergeschrieben). **50.**

— *1. November.* Die Annahme (auch von Symonds I. 211), dass Michelagniolo die »erste Häfte« der Decke, sei es also die Geschichten der Mittelwölbung (Längshäfte) allein, oder nach Wölfflins nicht überzeugenden Ausführungen, die der Breite der Kapelle nach gerechnete Hälfte (Geschichten und Einzelfiguren ohne Lünetten und Zwickel) zu Ognisanti 1509 aufgedeckt habe, *ist durch nichts begründet, vielmehr mit den Briefen und mit Condivi, der nur von einer, aber definitiven Enthüllung zu Ognisanti 1512 spricht, unvereinbar.* Condivi's unglückliche Wendung »metà«, die die Verwirrung bewirkt hat, geht wahrscheinlich auf einen missverstandenen Ausdruck Michelagniolo's (anno 1550/53) zurück — la parte che cominciai (Mil. 98) und l' altra parte dell' opera (Mil. 31) kann man auch als *zwei metà* auffassen. — Dadurch ist dann Condivi zu Wiederholungen und irrigen Datierungen von an sich durchaus richtig von Michelagniolo überlieferten Dingen veranlasst worden (Vite 31. 13—15 und 32. 4—15; oder 32. 4 zu 33. 11—16). Michelagniolo war Ognisanti 1509 nicht in Florenz. **51.**

— 2. *November.* Raffaello di Giorgio sensale empfiehlt Michelagniolo Güter zum Kauf (Arch. Buon. X. 639). Vor dem 28. Mai 1512 hat Michelagniolo kein Gut gekauft (Frey, Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsamml. 1885). **52.**

— *Nach dem 2. November.* Michelagniolo an Ludovico über Güterkauf (Mil. 43). (Vielleicht gehört der Brief auch vor den 28. Mai 1512.) **53.**

— *November, Dezember.* Gismondo weilt in Rom zu Besuch. Am 5. Januar 1510 (st. c.) meldet er Michelagniolo seine glückliche am 3. Januar erfolgte Ankunft in Florenz (Arch. Buon. XXIX. 13). **54.**

1510. (st. c.) *April, Mai* (?). Michelagniolo in Rom an Buonarroto: Intendo per l' ultima tua (der leider verloren ist) ... come Ludouico a auuto un altro uficio ... confortolo acettare (Mil. 98, falsch datiert). Das bezieht sich auf die Podesteria von San Casciano. Ludovico wurde pro sex mensibus für die Zeit vom 22. September bis 22. März 1510 (st. fior.) zum Podesta dieses Ortes gewählt (Tratte degli Estrinseci vol. 199. p. 42. Arch. di Stato; dazu Ludovico's Klagebriefe aus San Casciano vom 26. und 29. September. Arch. Buon. XXIII. 3. 27. 28). **55.**

1510. *April, Mai.* Michelagniolo hat den Winter 1509/10 eifrigst an der Decke gemalt, er hofft in einer Woche mit der parte che io cominciai fertig zu sein und etwa einen Monat Urlaub, dessen er zur Erholung bedürfe, zu erhalten (Mil. 98. ob für St. Giovanni in Florenz?). Vielleicht bezieht sich auf diese Zeit Condivi's Erzählung (33. 8—16) von den 500 Duk. Schmerzensgeld für empfangene Hiebe. **56.**

— *3. Mai* (?). Michelagniolo ist in Florenz. Giovanni Alidosi, Kardinal von Pavia, Legat der Romagna und Bologna's, Kontrahent in Sachen der Sixtinamalerei, aus Ravenna bittet Michelagniolo in Florenz, obwohl er occupatissimo sei, ihm für eine cappelletta in la Magliana zu Rom due figurette (Taufe Christi) zu malen (Daelli 9). Das Datum erweckt Bedenken. Ist 13. oder 23. Mai zu lesen oder ist der Monat falsch? Mit Rücksicht auf diesen 3. Mai habe ich Nr. 55 und 56 so früh angesetzt, die andernfalls in den Sommer, doch vor den 1. September 1510 zu rücken wären. **57.**

— *Vor dem 1. September (nach dem 24. Juni).* In questo tempo quasi finita la uolta, el papa ritorno a Bolognia, ... e non feci niente e perde tucto questo tempo, finche ritorno arroma (Mil. 427). — Der Papst wird die Malerei wohl vor seiner Reise gesehen haben, vielleicht unter den von Condivi erzählten Modalitäten. Eine offizielle Eröffnungsfeier fand noch nicht statt. Michelagniolo hofft 500 kontraktlich ausbedungene Dukaten als Gewinn für seine Arbeit und weitere 500 Duk. Vorschuss zur Vollendung des Restes zu erhalten (Mil. 30. 31). **58.**

— *1. September.* Abreise des Papstes nach Bologna, wo er am 22. September einzieht (Paris de Grassis). Michelagniolo ohne Geldanweisung auf zugesagte 1000 Duk. schreibt erst an ihn und geht dann selbst (wohl nach dem 22. September) nach Bologna. **59.**

— *Ende September.* Michelagniolo auf der Rückreise in Florenz. Ludovico richtet aus St. Casciano an ihn einen langen Brief voller Selbstanklagen, Entschuldigungen und Beteuerungen, dass er auere fatto male attorre (a. t.) e tua danari; ma io gli tolſj chon iſperanza di rimeterglj‌ prima chettu (che t.) tornaſſj affirenze (Arch. Buon. XXIII. 3). **60.**

— *28. September.* Michelagniolo's Gehilfe Giovanni Michi a Sancto Pietro in Roma schreibt an Michelagniolo in Firenze o doue fuſſj: ... parmj mille anni torniate chon buon frutto ... Giovanni e Bernardino ſono drieto a ritrarre e per queſto ſe vi fanno honore etc. (Arch. Buon. IX. 544). — Michelagniolo hatte mindestens drei Gehilfen um sich. Im letzten Drittel des Oktober war er wieder in Rom. **61.**

— *25. Oktober.* Der Datar Lorenzo Pucci zahlt auf Geheifs Giulio's II 500 Duk. in Rom an Michelagniolo. Davon sendet der Meister 463½ Duk. am 26. Oktober an Buonarroto (Mil. 99). — Michelagniolo sieht diese Summe für den ihm vertragsmäfsig zustehenden Gewinn an, wozu ihm sein Freund Agnolo Manfido, araldo della Signoria, am 12. November 1510 von Florenz aus gratuliert: ... per la uoſtra intendiamo di uoſtra giunta a ſaluamento, coſa a noi gratisſima, apreſo, che habbiate hauuto parte de danarj ghuadagnatj. Confortoui non esſere pigro a riſchuotere, quando uiene el tempo asſegnatoui, ma esſer ſollecito etc. (Arch. Buon. IX. 506). **62.**

— *Dezember.* Michelagniolo's zweite Reise zum Papste nach Bologna via Florenz. Dienstag den 7. Januar 1511 (st. c.) ist er wieder in Rom (Mil. 101. 103). **63.**

1511. (st. c.) 7. — *11. Januar*. Michelagniolo in Rom erhält einen Vorschuss von 500 Duk., von denen er 228 Duk. nach Florenz schickt (Mil. 101. 103). Mit dem Briefe vom 11. Januar (Mil. 103) verträgt sich aber wenig der vom Tage zuvor (Mil. 102). Denn einmal enthält er nichts von den am 11. Januar erwähnten Dingen, sodann erklärt Michelagniolo das Schreiben piu giorni fa empfangen zu haben, was mit seiner Rückkehr nach Rom vor drei Tagen nicht stimmt. Auf der Adresse hat aber Buonarroto, der stets nach dem calculo fiorentino rechnet, bemerkt: 1510 daroma a dj 15 di genaio = 1511. Liegt ein Versehen Buonarroto's vor, der 1511 = 1512 hätte schreiben müssen? oder ist ausnahmsweise calculo romano, also 1510 anzunehmen? oder endlich gehörte der Brief zu Reg. 40/41? **64.**

— (st. c.) *23. Februar*. Sonntag. Michelagniolo an den Araldo (verloren) und an Buonarroto: Es fehle an dem versprochenen Gelde; er fürchte, nach Bologna wiederum (zum dritten Male) reisen zu müssen, was er Anfang März zu thun gedenke (Mil. 100 falsch datiert; das richtige Datum ergeben der Vermerk Buonarroto's a tergo: darroma ... di Febraio 1510 (ohne Tag) und Mil. 37 vom 8. März 1510 (st. f. Vermerk des Vaters). — Diese Reise unterblieb, wohl weil bis dahin Nachricht angelangt war. **65.**

— *27. Juni*. Feierlicher Einzug Giulio's II in Rom (Paris de Grassis, ed. Frati 292 ff.). **66.**

— *14. August*. Vigilie zur Feier der Himmelfahrt Mariä, der die Sixtinische Kapelle geweiht war (daher an der Haupt- und Altarwand Mariä Himmelfahrt von Perugino). Pontifex voluit interesse vesperis et missae in capella maiori palatina per sacristam celebratis feliciter; nam ea capella Assumptioni praedictae dicata est; et ad eam Pontifex venit, *vel ut picturas novas ibidem noviter detectas videret,* vel quia ex devotione ductus fuit (Paris de Grassis). — Hier also die feierliche Enthüllung der Fresken Michelagniolo's. Zieht man die verschiedenen Unterbrechungen ab, so konnte er wirklich 20 Monate auf die eigentliche Malerei rechnen (Vite 32. 3. November/Dezember 1508 bis Juli/August 1510). Die damals enthüllte parte (oder metà) umfasste die ganze Mittelwölbung, d. h. das architektonische Gerüst, die Geschichten und Einzelfiguren — ein in sich abgeschlossenes Ganzes (Mil. 427). **67.**

— *Nach dem 14. August*. Wenn überhaupt, so fällt hierher die ergebnislose Intrigue, Raffael, der die erste Stanze damals ungefähr beendigt hatte, die restierende Malerei der Kapelle zuzuwenden. Solange der eigentliche Deckenschmuck noch in Arbeit, und der Papst abwesend von Rom war, hätte sie keine Aussicht auf Erfolg gehabt; eher jetzt, wo zur Not die Zwickel- und Lünettenbilder dem Papste als eine neue, von der bisherigen verschiedene Aufgabe hingestellt werden konnte. Der Papst bestimmte Raffael für die Ausführung der zweiten (Eliodors-) Stanze und für die Teppiche (?), Michelagniolo für die Vollendung der altra parte (*metà* Condivi) — cioe le teste e le faccie actorno (Mil. 427). **68.**

— *Seit Mitte August*. Michelagniolo beginnt die Kartons für die altra parte (Mil. 427) und die neuen Gerüste — per fare el ponte (Mil. 30. 31). Diese letzteren sind verschieden von den für die Malerei an der Mittelwölbung errichteten, die jetzt überflüssig und wohl auch hinderlich geworden sein würden, und von wesentlich kleinerem Umfange und anderer Konstruktion als jene. — Er hofft vergeblich auf Geld. **69.**

1511. *23. September bis 23. Oktober.* Interdikt über Florenz. Dasselbe ist aufgehoben vom 24. Oktober bis Mitte November; erneuert von Mitte November bis 1. Dezember; für 14 Tage wieder aufgehoben; darauf erneuert für die Zeit vom 15. Dezember 1511 bis 21. März 1512 (st. c.); 21. März provisorische (zunächst bis zur Osteroktave, d. h. bis 18. April), dann (zu Anfang April) definitive Suspension (Landucci 311. 312. 315; Cambi, istor. fior. ed. delizie XXI. 266. 270. 277. 286). **70.**

— *30. September und 1. Oktober.* Der Papst gewährt Michelagniolo zwei Audienzen in Rom; nach der letzten lässt er ihm 400 Duk. auszahlen, von denen Michelagniolo am 4. Oktober 300 Duk. eventuell zur Anlage in Landbesitz nach Florenz sendet (Mil. 33. 34 falsch datiert). 1510 war der Papst in Bologna; der Brief ist aber in Rom geschrieben; auch hätte Michelagniolo nicht am 4. Oktober Geld aus Rom nach Florenz senden können, wenn er am 1. Oktober noch in Bologna gewesen wäre (vergl. Reg. 61. 62). So käme nur 1509 oder 1511 in Betracht. Gegen 1509 spricht Reg. 49; dann, dass Michelagniolo erst 1512 Güter kaufte; endlich, dass er gewöhnlich am Sonnabend schrieb (so Mil. 33): 1509 war aber der 4. Oktober ein Donnerstag (letztes Argument ist freilich von geringerer Beweiskraft). — Die Korrespondenz Michelagniolo's weist um diese Zeit grofse Lücken auf. **71.**

1512. (st. c.) *Januar-Februar* (?) *sicher vor Ostern, 11. April.* Michelagniolo an Ludovico. Ist viel beschäftigt, hofft zu Ostern in Florenz sein zu können; über Güter (Mil. 36). **72.**

— *Ende März, Anfang April.* Michelagniolo an Ludovico, hört von der Aufhebung des Interdiktes; über Güter u. s. w. (Mil. 48 falsch datiert). Die Suspension wurde am 21. März in Florenz verkündigt. Michelagniolo erfuhr sie also mindestens fünf Tage später, doch noch vor Ostern (vergl. Reg. 70). **73.**

— *11. April.* Schlacht bei Ravenna. Gefangennahme des Kardinals Medici. **74.**

— *Nach dem 17. April.* Rüstungen in Rom. Lateransynode. Zonta la seconda nova, portata per Zulian de Medici, li cardinali etiam e il Papa preseno animo, e per Roma andava li tamburlini per far fanti. — 20./21. April. Li Colonesi et Ursini con li altri zentilhomeni romani haveano auto danari, e tutto il zorno si feva zente. — 24./28. April. El Papa è piu gaiardo che mai contro Franza. Harà 820 homeni d'arme, et à dato 300 homeni d'arme a' Orsini ... A dà conduta di 100 homeni d'arme a Mutio Colona ... poi 200 homeni d'arme al Signor Troylo Savello e Zentel Baion etc. — 28. April. Noch genauer zählt die angeworbenen Streitkräfte des Papstes in Rom der Kardinal Bibbiena auf. — 3. Mai. Die Eröffnung des Konzils beschreibt der venezianische Oratore in corte Foscari. Fu acompagnato a San Zuane Laterano ... precedendo 400 alabardieri bene armati, et poi Soa Beatitudine circondato da cavalli piu de 200 con li baroni de Roma armati etc. — Unum est ch' el Papa se ritrova haver ad praesens (3. Mai) 600 homeni d'arme et una bona frota di fanti, el qual vol al tutto haver fin a 1000 homeni d'arme et bon numero de fanti etc. (Marino Sanuto XIV. col. 125. 160. 185. 189. 203—205). In dieser Zeit ist das Sonett: *Qua si fa elmj di calici e spade* entstanden. **75.**

— *Vor dem 28. Mai.* Michelagniolo an Ludovico: De' casi di Roma c' è stato qualche sospecto e ancora c' è, ma non tanto. Das bezieht sich auf Reg. 75. Er hofft im Sommer nach Florenz zu kommen (unbestimmt Mil. 38. 39, genauer) come o finito qua la mia pittura che sara infra due o tre mesi (Mil. 20. 21).

(Der Meister verschiebt dann noch weiter den Termin.) — Über Güterkäufe. Misstrauen gegen den Spedalingo, che u' auea stratiato (Mil. 22). Will den Seinen eine Prokura bis zu 2000 Duk. geben, damit der Spitalvorsteher ihnen das Geld auszahle. Hierher scheint eine ganze Reihe von Briefen zu gehören (Mil. 38. 39. 20. 21. 22. 40. 41. 42; vergl. Reg. 78). **76.**

1512. *Vor dem 28. Mai* (?). Michelagniolo kann aus Geldmangel seine Malerei nicht vollenden; droht dem Kardinal Bibbiena mit seiner Abreise. Dieser und Atalante Migliorotti erwirken ihm eine Zahlung von 2000 Duk. (Mil. 428). Diese Summe will Michelagniolo für Landankauf verwenden (Mil. 42). **77.**

— *Anfang Juni* (?) *(mindestens 5 Tage nach dem 28. Mai).* Michelagniolo an Ludovico: Das Gut ist gekauft. Nun wolle Michelagniolo noch durch Subventionierung einer Bottega für seine Brüder sorgen, um dadurch die Seinen sicher zu stellen, und dann uiuere im pacie (Mil. 44. 45; der letzte Brief 8 Tage später). — Michelagniolo hat zwei Güter gekauft, 1. am 28. Mai 1512 (Mil. 44); 2. am 20. Juni 1512 (Frey, Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsamml. 1885). — Ich habe die Briefe, in Reg. 76 sämtlich in die Zeit vor den 28. Mai datiert, was für Mil. 38. 39 auch sicher zutrifft. Die Möglichkeit besteht aber auch, dass die übrigen 6 (20—42) vor den 20. Juni fallen. **78.**

— *Juni (wohl Ende).* Michelagniolo an Ludovico hat 100 Duk. behufs Auseinandersetzung mit dem Kardinal Piccolomini gesandt; glaubt in 6 Monaten fertig zu sein und dann 1000 Duk. Restsumme zu erhalten (Mil. 19 sicher unrichtig, nach 1509 passt der Brief nicht). **79.**

— *24. Juli.* Michelagniolo an Buonarroto in voller Arbeit (io ftento piu che uomo fussi maj, mal sano e chon grandissima faticha), schreibt des Nachts; hofft bis zum September fertig und dann in Florenz zu sein und seine Verheifsungen (in betreff der Bottega) zu halten (Mil. 104). **80.**

— *Nach dem 24. Juli (31. Juli, Anfang August?).* Michelagniolo an Buonarroto über Gutskauf (Mil. 105; an Ludovico dasselbe Mil. 35). **81.**

— *21. August.* Michelagniolo an Buonarroto hofft bis Ende September fertig zu sein und nach Florenz kommen zu können; basta che nanzi Ognifanti faro costa a ogni modo (Mil. 106). **82.**

— *29. August.* Sacco di Prato (Landucci p. 323. 325). **83.**

— *5. September.* Michelagniolo an Buonarroto ratet eventuell nach Siena zu fliehen, wohin schon mehrere Florentiner gegangen waren (Cambi), Mil. 107). In der That liefs sich Ludovico auf Grund der Prokura 40 Duk. für die Flucht nach Siena anweisen (Reg. 85). **84.**

— *18. September.* Michelagniolo an Buonarroto: Die Familie möge in Florenz bleiben, Ludovico die 40 Duk. zurückzahlen. Zu Ognisanti sei er dort (Mil. 108. 23). **85.**

— *Anfang Oktober.* Michelagniolo rechtfertigt sein Verhalten auf einen Warnungsbrief des Vaters hin (wohl zu Ende September); er habe nie sparlato contra a' Medici. Er arbeite nichts und erwarte die Befehle des Papstes. Dies kann wohl auf die Beendigung der Malerei gedeutet werden (Mil. 46). **86.**

— *Oktober.* Michelagniolo an Ludovico: Die 40 Duk. sind wieder angelegt. Io o finita la capella che io dipignieuo; el Papa resta assaj ben sodisfacto, e l' altre cose non mi riescono a me come stimauo: incolpone e tempi, che sono molto contrari all'arte nostra. Io non uerro costa questo Ognisanti etc. (Mil. 23, total missverstanden; das richtige Datum ergiebt sich aus Mil. 106. 108 Reg. 82). **87.**



1 *b* — 3 *c* — 1 *a*

1. Das Preufsische Reichsschwert 1541 *a* Vorderseite *b* Rückseite

3 *c*. Das Hessische Schwert 1491, Rückseite der Scheide (Siehe Taf. II

1512. *Ognisanti-Vigilie (31. Oktober).* Feierliche Eröffnung der Malerei, wiewohl die Gerüste noch standen (auch noch 3 bis 4 Jahre nach des Papstes Tode). Hodie primum capella nostra, pingi finita, aperta est; *nam per tres aut quatuor annos tectum sive fornix ejus tecta semper fuit ex solari ipsum totum cooperiente* (Vite 32. 7. Paris de Grassis, cit. p. 387). — Es scheint, dass jetzt die Grabmalsangelegenheit wieder aufgenommen wurde, vielleicht unter Änderung des ursprünglichen Entwurfes, die auf Giulio also dann bereits zurückgehen würde. Die Zahlung von 2000 Duk. durch B. Bini in Rom mag darauf sich beziehen. **88.**

— *Oktober-November* Michelagniolo an Ludovico bedauert die aversità des Vaters, den er zur Geduld ermahnt, und will an Giuliano de' Medici für ihn schreiben. Ludovico richtet dann eine Bittschrift an letzteren (wohl Dezember oder Januar-Februar 1512 st. f.). (Mil. 47. Gotti II. 1.) **89.**

1513. st. c. *Nacht vom 20./21. Februar.* Tod des Papstes, der laut Testament 10000 Duk. für sein Denkmal ausgesetzt hat, wovon 3000 Duk. bereits gezahlt sind. **90.**

DIE SCHWERTER DES PREUSSISCHEN KRONTRESORS

VON JULIUS LESSING

Im Königlichen Krontresor zu Berlin befinden sich zwei Prunkschwerter, welche bei Gelegenheit feierlicher Staatshandlungen gebraucht wurden und auch noch gebraucht werden. Das eine derselben wird als Reichsschwert, das andere als Kurschwert bezeichnet. Im Krontresor[1]) selbst so gut wie unzugänglich, wurden sie bei der Zeughaus-Ausstellung 1872 zum ersten Male wieder gezeigt und in die Sammlung der damals veröffentlichten Photographien aufgenommen. Auf Befehl Seiner Majestät des Kaisers konnte die Heraldische Ausstellung im Königlichen Kunstgewerbe-Museum, veranstaltet vom Verein Herold zur Feier seines fünfundzwanzigjährigen Bestehens, diese Schwerter im Dezember 1894 wieder vorführen. Es ergab sich hierbei die Notwendigkeit, einzelne im Lauf der Jahrhunderte entstandene Schäden zu beseitigen, und hiermit bot sich zugleich die Möglichkeit einer eingehenden Untersuchung, welche auf verwandte Schwerter im Königlichen Besitz ausgedehnt wurde.

Wir wollen das Ergebnis an die Spitze der Ausführung stellen:

Das *Reichsschwert* ist ein Prunkschwert, dessen silberne vergoldete Fassung 1540 bis 1541 in Königsberg i. Pr. für den Herzog Albrecht von Preufsen gearbeitet ist.

---

[1]) Die jetzige Zusammensetzung des Krontresors beruht auf einer Kabinetsordre Friedrich Wilhelms IV vom 28 Februar 1857. Bis dahin wurden im Tresor nur die eigentlichen Pretiosen aufbewahrt, von den Kroninsignien nur die Krone, das Scepter, der Reichsapfel und die Kette des Schwarzen Adler-Ordens. 1857 wurden hinzugezogen: das Reichsschwert, das Kurschwert, der Kurhut, der Kommandostab und das Reichspanier. Einige Jahre später aus dem Königlichen Hausarchiv auch noch das Reichsinsiegel, der Reichshelm und die Sporen, so dass jetzt alle Kroninsignien dort vereinigt sind. (Gefällige Mitteilung des Direktors des Königlichen Hausschatzes, Geh. Reg.-Rat Müller.)

Die Bezeichnung Reichsschwert bezieht sich lediglich auf das Königreich Preufsen. Da dieses Schwert in den letzten Jahren auch bei den Ceremonien des Kaiserreichs benutzt worden ist, so ist die Bezeichnung Reichsschwert gelegentlich missverstanden worden.

Das *Kurschwert* ist das alte Ceremonienschwert der kurfürstlichen Zeit. Die jetzige Bezeichnung ist eine Abkürzung für ‚Kurbrandenburgisches Schwert'. Es hat sich bei der Prüfung als ein vom Papst Pius II geweihtes Schwert erwiesen, welches 1460 dem Markgrafen Albrecht Achilles von Brandenburg verliehen ist. Im XVI Jahrhundert sind die päpstlichen Abzeichen entfernt und dafür kurbrandenburgische Wappenschilder auf der Scheide angebracht worden.

Im königlichen Besitze befinden sich, aufser diesem, noch zwei andere geweihte Schwerter, dasjenige, welches Papst Innocenz VIII 1491 dem Landgrafen Wilhelm I von Hessen verliehen hat, jetzt im Königlichen Museum zu Kassel, und dasjenige, welches Papst Alexander VI 1497 dem Herzog Bogislav X von Pommern verliehen hat, jetzt im Hohenzollern-Museum im Schlosse Monbijou.

Diese drei päpstlichen Schwerter befanden sich im Anfang dieses Jahres sämtlich behufs technischer und historischer Bearbeitung im Königlichen Kunstgewerbe-Museum und sind auf unseren Tafeln gemeinsam abgebildet; zur Feststellung mancher jetzt fehlenden Einzelheiten wurden auch anderweit erhaltene Schwerter gleicher Art zur Vergleichung herangezogen.

I. DAS PREUSSISCHE REICHSSCHWERT

Tafel I, 1*a* und *b*

Das Schwert hat eine Gesamtlänge von 0,96. Die Klinge ist von vorzüglichem Stahl, aber ohne besonderen Schmuck.

Griff und Scheide sind von Silber, das im Feuer stark vergoldet ist.

Die Scheide und die gröfseren Platten des Griffes sind in getriebener Arbeit hergestellt; gegossen sind nur die Spitze der Scheide und einzelne feste Teile, die Knöpfe und Endigungen am Griff.

Die Zierformen und figürlichen Darstellungen sind durchweg im Stil und nach direkt nachweisbaren Kompositionen Nürnberger Kleinmeister aus der Zeit von 1530 bis 1540 gearbeitet; sie bilden auf der Vorderseite eine leidlich zusammenhängende Folge von Vorgängen aus dem alten Testament.

Am Griffe

a) Reliefplatte 0,075 hoch, 0,04 breit. Die Schöpfung der Welt. Gott Vater legt die linke Hand auf die Weltkugel und erhebt segnend die Rechte.

Darunter auf einer Tafel die eingeschlagene Inschrift: In principio creavit deus celum et terram.

Auf der Scheide von oben nach unten

b) Am Mundstück: Reliefplatte 0,09 hoch, 0,075 breit. Der Sündenfall. Adam und Eva unter dem Baum stehen einander gegenüber, neben ihnen Tiere. Die Komposition ist nach dem Stich von Mark Anton (Bartsch 1) oder vielmehr dessen Nachbildung von Virgil Solis (Bartsch 5 und 6), welcher die Tiere hinzugefügt hat.

Darunter niedriger Ornamentstreifen aus Ranken und Blättern im Stil Aldegrevers um 1537.



2 3*b* 3*a* 3*d* 4

2. Das Kurbrandenburgische Schwert 1459
3. Das Hessische Schwert 1491 *a* Klinge und Griff *b* Vorderseite der Scheide *d* Gurt
4. Das Pommersche Schwert 1497

c) Reliefplatte 0,085 hoch, 0,075 breit. Kain erschlägt Abel. Nach Aldegrever (B. 270).

d) Niedrige Reliefplatte 0,03 hoch, 0,07 breit. Die Arche Noah auf den Fluten schwimmend. Nach Hans Sebald Beham biblicae historiae (B. 1—73).

e) Reliefplatte 0,075 hoch, 0,07 breit. Lot mit seinen Töchtern. Nach Aldegrever (B. 13).

f) Niedrige Reliefplatte 0,025 hoch, 0,055 breit. Turmbau zu Babel. Nach Hans Sebald Beham (B. 1—73) oder Anton von Worms (Merlo 152).

g) Reliefplatte 0,07 hoch, 0,055 breit. Das Opfer Abrahams. Nach einem unbekannten Stiche des XVI Jahrhunderts (B. X S. 123 Nr. 2 oder H. H. B. IX S. 408 Nr. 4. I (Holzschnitt) oder H. M. 1543).

Darunter niedriger Ornamentstreifen mit Ranken und Laubwerk (wie oben).

h) Reliefplatte 0,07 hoch, 0,045 breit. Der Traum Jakobs von der Himmelsleiter. Nach Meister J. G. (Nagler, Monogrammisten III 93).

Darunter niedriger Ornamentstreifen mit Ranken und Laubwerk (wie oben).

i) Reliefplatte 0,06 hoch, 0,04 breit. Simson trägt die Flügel des Stadtthores von Gaza. Nach Altdorfer (B. 2).

Darunter hoch rechteckiger Ornamentstreifen (wie oben).

k) Am unteren gegossenen Schlussstück der Scheide in kleinen Figuren: Simson im Schofse der Delila. Nach Aldegrever (B. 35).

Die Darstellungen sind in der historischen Folge der biblischen Erzählungen geordnet. Dass ihre Auswahl in einem Zusammenhange mit der Person des Bestellers oder der Bestimmung der Waffe steht, ist kaum anzunehmen.

Derartige Darstellungen biblischer Stoffe waren im XVI Jahrhundert so verbreitet, dass man ihrer religiösen oder symbolischen Bedeutung kaum noch gedachte. Die Stiche der Kleinmeister, der Aldegrever, Beham, Altdorfer u. s. w., welche oft ihre Bilder den gröfseren Meistern entlehnten und dann noch öfter von anderen kopiert wurden, waren in Original oder Nachbildung in aller Welt Händen; diese beliebten Kompositionen wurden ohne weiteres als Schmuckbilder für kirchliches oder weltliches Gerät benutzt. Bei der Wahl entschied in vielen Fällen mehr die passende Gröfse als der Inhalt des Bildes. Wenn einmal in einer der leitenden Werkstätten von Nürnberg oder Augsburg Reliefplatten eigener Komposition oder nach beliebten Stichen für ein besonderes Prachtgerät hergestellt waren, so wurden sie vor Ablieferung in Blei abgegossen, und diese Vervielfältigungen, jetzt von den Sammlern Plaketten genannt, wanderten von einer Werkstatt zur anderen und wurden direkt oder mit den nötigen Änderungen nachgebildet, oft nur mechanisch nachgegossen. Wir können an diesem Schwerte selbst sehen, wie sogar völlig fremdartige Modelle ohne Bedenken benutzt wurden.

Die *Rückseite der Scheide* ist am Mundstück glatt, die schrägstehenden Ösen zeigen, dass es zum Anhängen an der Seite bestimmt war. Der untere Theil der Scheide ist in einer Länge von 0,48 mit getriebenem Ornament von ausgezeichneter Arbeit versehen. Es besteht aus einem leichten Rankenwerk mit kleinen Feigenblättern, wie es auf den besten Ornamentstichen von Aldengrever in der Zeit von 1535—1540 zu finden ist. Dieses Ornament ist keine erfindungslose Nachbildung, sondern freie Komposition in dem gegebenen Raum und zeigt uns den ausführenden Meister in besserem Lichte als dies die anspruchsvollere Vorderseite vermag.

Die Spitze der Scheide enthält auf der Rückseite ganz verwandte Ornamente in flachem Guss.

Die drei Masken, welche das Schlussstück der Spitze bilden, sind ein stumpfer Nachguss eines ursprünglich guten Modells.

Der Griff ist selbständig in der Komposition, enthält aber auch vielerlei entlehnte Einzelheiten.

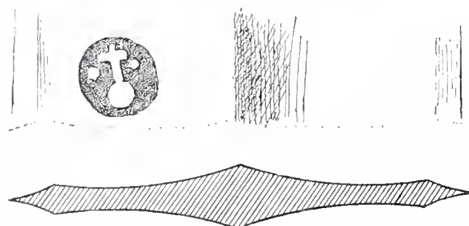
Der nierenförmige *Knauf* enthält auf der *Vorderseite* ein Medaillon mit dem Doppelbrustbild des Herzogs Albrecht und seiner ersten Gemahlin Dorothea in dem Typus der sich von 1540—1543 auf den Münzen und Medaillen des Herzogs findet,[1]) in den Voluten sind Nachgüsse von römischen Kaisermünzen oder vielmehr von freien Nachbildungen solcher Münzen. In den Beischriften ‚Nero Cl.' und ‚Adrianus' zeigt das Fehlen des H in letzterem Namen den italienischen Ursprung des Modells.

Auf der *Rückseite* ist das Medaillon von einer bekannten italienischen Plakette, darstellend das Opfer der Iphigenia, abgegossen. Das Original ist eine Arbeit des Valerio Belli genannt Vicentino.[2]) Die auch hier in den Voluten angebrachten Münzen sind wiederum die des ‚Adrianus' und eine mit unleserlicher Beischrift.

Der obere Rand des Knaufes, das eingezogene obere Stück und die Rückseite des Griffes sind mit Ranken- und Blattwerk bedeckt, das dem der Scheide völlig entspricht. Auf der Rückseite ist am Fufs der Ranken ein kauernder Bär angebracht.

Die *Parierstange* enthält auf der *Vorderseite* in je zwei abgesetzten Feldern Laubwerk, an jedem Ende je zwei Brustbilder von Männern in der Tracht der Reformationszeit und von porträtartigem Charakter. Der Kopf des einen, bärtig ohne Hut mit einem Lorbeerkranz auf den schlichten Haaren, erinnert an die bekannten Porträts Ulrichs von Hutten. Die Kappe in der Mitte der Stange enthält in getriebener Arbeit Ranken aus Blattwerk und in der Mitte ein Medaillon, Brustbild einer Frau, Idealdarstellung.

Die *Rückseite*, welche als meist vorspringender Teil an der Hüfte anzuliegen hatte, ist dementsprechend ganz flach gehalten und nur mit Blatt- und Rankenwerk graviert.



Über die Klinge hat mir Herr Professor *August von Heyden* gütigst folgende Notiz zur Verfügung gestellt:

»Auf beiden Seiten der Klinge befindet sich nahe dem Ansatz das nebenstehende Zeichen eingeschlagen, welches nach Angabe von Wendelin Böheim mit dem Zeichen der Wiersberg oder Weiersberg von Solingen Ähnlichkeit hat, die aber erst am Anfange des 17. Jahrhunderts bekannt werden. Christian Weiersberg, um 1632, soll Erfinder des Solinger Damastes sein.

Die Klinge scheint der Zeit um 1500 anzugehören. Sie läuft mit ihren beiden ganz geraden Schneiden in der Breite von 0,06 am Ansatze zu der Spitze. Die ganze Länge beträgt 0,93, und von der Spitze zur Parierstange 0,745.

Sehr inseressant ist der Querschnitt, der, wie die ganze Klinge, den Charakter der überaus festen widerstandsfähigen französisch-italienischen Klingen des XV Jahrhunderts trägt. Vom Ansatz zur Spitze läuft beiderseits eine Rippe, ‚Nerv',

---

[1]) Schwenke und Lange, Die Silberbibliothek Herzog Albrechts von Preufsen und seiner Gemahlin Anna Maria. Leipzig 1894, S. 32.

[2]) Bei Molinier, les plaquettes. Paris 1886. I Nr. 298. Ein Exemplar in der Sammlung der Königlichen Museen zu Berlin, Bildwerke der christlichen Epoche Nr. 932.

welcher die Klinge hier zu 0,008 verstärkt. Während meist die Schneiden zu diesem Nerv in gerader Fläche ansteigen, legen sich dieselben hier mit schwachen Hohlschliffen an, welche die Klinge erleichtern, ohne ihre Widerstandsfähigkeit zu beeinträchtigen, so dass der nebenstehende Querschnitt entsteht. Der Nerv verläuft allmählich zur Spitze.«

Geschichtliches

Die älteren Notizen über dieses Schwert geben sehr wenig Anhalt. Die früheste Erwähnung findet sich in dem Inventar der Königlichen Rüstkammer in Berlin 1718.[1]) Bei Küster,[2]) vor 1769, wird erwähnt: »Ein Tisch, worauf die Churschwerdter item das Preufsische und Clevische liegen«. Das nämliche finden wir in Notizen, welche, vor 1806, von dem Geheimen Kriegsrat Krüger verfasst sind.[3]) Dort heifst es: »In Gallerie C in einem Kasten vier sehr schön gearbeitete silberne und vergoldete Schwerter mit rothen Sammet-Scheiden, nehmlich das Chur-, das Preufsische, das Clevische und das Pommersche Schwert«. Die Angaben bei Nicolai sind noch flüchtiger.

Die Rüstkammer im Königlichen Marstallsgebäude war im XVIII Jahrhundert sehr reich an alten Waffen. Ein verheerender Brand 1665, Diebstähle und zuletzt Verkäufe, welche 1746—1751 Friedrich II in seiner Nichtachtung der Kunstwerke des Mittelalters und der Folgezeit anordnete, hatten den alten Glanz vernichtet. Am 23. November 1810 erfolgte die Ablieferung der noch vorhandenen Waffen von künstlerischem oder historischem Werte an die Königliche Kunstkammer.

In seiner Wanderung durch die Kunstkammer 1833 beschrieb Ledebur[4]) das Reichsschwert als das des Kurfürsten Johannes Siegismund (1572—1619), dessen Bild er zu erkennen glaubte.

Im Jahre 1857 wurde das Schwert dem Krontresor übergeben. Dort untersuchte es der vorzüglichste Kenner preufsischer Altertümer, der Hausarchivar T. Märcker,[5]) und stellte fest, dass es von Herzog Albrecht von Preufsen herrührt und dass es Johannes Siegismund 1618 mit der preufsischen Erbschaft übernommen hat.

Bei Gelegenheit der Zeughaus-Ausstellung 1872 wurde das Schwert zum ersten Male durch Photographie veröffentlicht.[6]) Als Entstehungsort hatte ich Nürnberg angesehen.

Eine völlige Aufklärung über die Entstehung des Schwertes verdanken wir der vortrefflichen Arbeit, in welcher die Herren Schwenke und Lange die Silberbibliothek der Universität Königsberg behandelt und die Untersuchung auf weitere Silberarbeiten aus der älteren Zeit Königsbergs ausgedehnt haben.

Es wird festgestellt, dass dieses Schwert in Königsberg selbst und zwar von einem Meister Jobst Freudner von Ulm im Jahre 1540/41 für den Herzog Albrecht von Preufsen gefertigt worden ist. Jobst Freudner war von 1527—1550 für den Herzog thätig. Vom 27 Januar 1540 an erhält er in mehreren Raten Silber »zu meines gnädigen Herrn Schwerdt und Stofsdegen« im Ganzen 13 Mark 4 Skot 1 Quart. Am 14 November 1541 erhält er 34 ungarische Gulden, »damit er das Kuresschwert und den Stofsdegen vergolden soll«. Bei der Schlussabrechnung am 28 November 1541

---

1) Aufbewahrt im Hohenzollern-Museum. S. 456.
2) Küster, Altes und Neues Berlin 1737—1769. II 98.
3) Archiv für die Geschichtskunde des preufsischen Staates XI 226.
4) Archiv für die Geschichtskunde des Preufsischen Staates XII S. 21.
5) Anzeiger für die Kunde der Deutschen Vorzeit 1862 S. 14.
6) Photographien des Kunstgewerbe-Museums Taf. 209 und 210.

wird sein Arbeitslohn einschliefslich des zugegebenen Materials »zur Schwerttaschen« auf 122 Mark 45 Schilling festgestellt. Die Menge des verwendeten Silbers und Goldes, die Arbeitszeit von 1¾ Jahren weisen auf eine besonders reiche Arbeit hin. Der Name Kuresschwert = Kürisschwert bezeichnet ein zur vollen Ausrüstung des gewappneten Ritters (Kurissers) gehöriges Schwert und passt durchaus auf das jetzige Reichsschwert.

Schwenke weist a. a. O. darauf hin, dass der Herzog nach einem Inventar von 1566 zwei Leibschwerter besessen habe. Von diesen lässt sich aber das ältere, wahrscheinlich das alte Hochmeisterschwert mit gerader Parierstange, auf älteren Porträts nachweisen, während der Herzog schon 1544 mit einem Schwerte mit gebogener Stange dargestellt wird.

Die hiernach schon wahrscheinliche Annahme, dass unser Reichsschwert das von Jobst Freudner hergestellte sei, wird bestätigt durch den an der Scheide und am Griff eingeschlagenen Stempel des Goldschmiedes I, welcher auf den Vornamen Jobst bezogen werden muss. Dies ist allerdings ganz ungewöhnlich, man würde nach allgemeiner Sitte ein F oder I F erwarten. Allerdings zeichneten auch Wenzel und Christoph Jamnitzer mit einem W resp. einem C, aber neben der Hausmarke, dem Löwenkopfe, welcher den Vatersnamen vertrat. Es muss also angenommen werden, dass Jobst Freudner sich seiner Zeit in Königsberg vorzugsweise mit dem Vornamen nannte. Dass jenes I wirklich sein Zeichen ist, geht unzweifelhaft hervor aus der Abstempelung der Universitäts-Scepter von Königsberg, (nach freundlicher Mitteilung von Herrn Dr. Schwenke) dieselben tragen dasselbe I und sind nach den vorhandenen Rechnungen 1544 von Jobst Freudner gefertigt.

Dieses Schwert tritt somit in die Reihe der für uns sehr wichtigen Stücke, welche zeigen, wie im XVI Jahrhundert die Kunstfertigkeit, für welche wir die Meister stets in Nürnberg und Augsburg zu suchen pflegen, sich über ganz Deutschland ausdehnte, wie die Ornamentstiche und Plaketten einen bestimmten Formenkreis in gleichmäfsiger Weise überallhin verbreiteten.

Dieses Schwert ist nicht als eigentliches Ceremonialschwert anzusehen. Die eigentümliche Behandlung der Rückseite, die schräge Stellung der Ösen zeigen, dass es am Leibe getragen werden sollte; die in der Rechnung erwähnte Schwerttasche ist nicht ein Futteral, sondern die taschenartige Erweiterung des Gehänges, in welcher das Schwert abwärts in schräger Richtung ruhte. Dementsprechend sind auch die Darstellungen gerichtet. Die Ceremonialschwerter sind erheblich gröfser und werden zweihändig mit der Spitze nach oben getragen. Das Schwert wurde auch (nach Märcker)[1] in Berlin zunächst nicht zu Staatsaktionen benutzt. Es bedurfte schon eines gewissen Erlöschens der alten Sitten, um dieses Schwert, einen Anderthalbhänder, als geeignet zum Ceremonial-, d. h. Vortrageschwert erscheinen zu lassen. Hierbei wird die Wertschätzung der prächtigen Arbeit mitgesprochen haben, noch mehr aber der Wunsch, das souveräne Preufsen bei den Ceremonien in den Vordergrund zu stellen. Beim Begräbnis des grofsen Kurfürsten 1688 wird es ausdrücklich genannt: »das Schwert von der Preufsischen Souveränität so noch von Alberto Herzog in Preufsen herrührt«.

Märcker erklärt, dass es seitdem bei allen Staatsaktionen benutzt und seit der Begründung des Königreiches Preufsen Reichsschwert genannt sei.

Dies ist nicht völlig sicher. Küster, der alles auf Grund von Inventarien aufnotierte, 1769 und Krüger um 1806 sprechen nur von dem ‚Preufsischen' Schwert.

---

[1]) Anzeiger für die Kunde der Deutschen Vorzeit 1860 S. 328.

Dass es bei der Krönung von 1701 gedient habe, möchte ich nach dem Vorgange von 1688 als höchst wahrscheinlich annehmen, aber der Umstand, dass in den uns erhaltenen Beschreibungen der Krönung vom Reichsschwerte gesprochen wird, beweist nichts. Dasjenige Schwert, welches bei dieser Gelegenheit nebst den andern Symbolen des Reiches dem Könige vorgetragen wurde, war dadurch das Reichsschwert.

Wir besitzen über diese Krönung das ausführliche, mit 20 Kupfern von J. G. Wolffgang gezierte Werk von J. v. Besser (Berlin 1712). In diesem wird das Vortragen des Schwertes verschiedentlich dargestellt, ohne dass es selbst erkennbar wäre. Dagegen sind auf dem Titelblatt innerhalb der Randverzierung die Kroninsignien dargestellt, darunter auch das Schwert, aber in völlig anderer Gestalt, ein Vortrageschwert mit einem Griffe des XVII Jahrhunderts von ungefähr der Form wie der jetzige Griff des Pommerschen Schwertes. Eine Nachlässigkeit des Zeichners anzunehmen, ist allerdings nicht ausgeschlossen.

Auf späteren Darstellungen von feierlichen Handlungen des Königshauses ist eine Vergleichung des nur flüchtig gezeichneten Schwertes nicht möglich. In neuerer Zeit, bei der Krönung König Wilhelm I in Königsberg 1861 und weiterhin ist dieses Schwert stets als Reichsschwert von Preufsen und damit auch als das Schwert des Kaisers von Deutschland geführt worden.

ALLGEMEINES ÜBER DIE GEWEIHTEN SCHWERTER

Die im Besitz der preufsischen Krone befindlichen drei geweihten Schwerter von 1459, 1491 und 1497 gehören einer Periode an, in welcher es feststehende Sitte war, dass der Papst in der feierlichen Messe der Weihnachtsnacht ein Schwert weihte, welches einem um das Wohl der Christenheit besonders verdienten Manne verliehen wurde. Ein solches Schwert wurde als ‚ensis benedictus', italienisch ‚stocco benedetto', bezeichnet. Das Schwert wurde aber auch geweiht, wenn noch kein Empfänger in Aussicht genommen war; die Gelegenheit, es zu verleihen, fand sich dann im Laufe des Jahres. Zu dem Schwerte gehörte jedesmal auch ein Hut von besonderer Form, welcher in gleicher Weise geweiht wurde, ‚pileus' oder ‚capellus', italienisch ‚beretino', genannt. In besonderen Fällen scheinen auch mehr als ein Schwert im Laufe eines Jahres verliehen zu sein: für 1450 ist eines an Erzherzog Albrecht und eines an den Dogen von Venedig verzeichnet, 1459 erhält Kaiser Friedrich III im Monat Juli ein Schwert, das erst im Monat Juni fertig geworden ist, also nicht schon am Weihnachten vorher geweiht sein kann; am Weihnachten 1459 wird alsdann das Schwert geweiht, das Albrecht Achilles im Januar 1460 erhält.

Es muss einstweilen dahingestellt bleiben, ob ein inmitten des Jahres gefertigtes und verschenktes Schwert überweiht geweiht wurde oder lediglich ein Geschenk war (vergl. S. 114 Anm. das Schwert Karls V in Wien).

Es wurde auch wohl für einen bevorzugten Fürsten ein ausnahmsweise reiches Exemplar angefertigt. Im gewöhnlichen Verlauf war aber die Arbeit dem jeweiligen Hofgoldschmied des Papstes übergeben, der das Schwert des Jahres bis zur Weihnachtsnacht fertig zu stellen hatte. Die Bezahlung finden wir in den Rechnungsbüchern immer im Januar erwähnt.

Über die Vorgänge bei dieser Schwertverleihung, die sich in abgeschwächter Form bis in unsere Zeit erhalten hat, finden wir die älteste Zusammenstellung, in welcher auch deutsche Quellen berücksichtigt werden, in einem Werke, welches der

polnische Geistliche Joseph Zaluski[1]) als Festschrift herausgab, als August der Starke, Kurfürst von Sachsen, König von Polen, nach seinem Übertritt zum Katholizismus 1726 vom Papste Benedikt XIII das geweihte Schwert erhielt.

Zaluski hat aus Werken kirchlicher Schriftsteller und aus weltlichen Chroniken alle ihm erreichbaren Notizen über Verleihungen gesammelt, vornehmlich solche, die polnische oder nordische Fürsten betreffen. Er giebt ferner ausführliche Nachrichten über das Ceremoniell des Weiheaktes und alle dazugehörigen kirchlichen Vorgänge. Das sehr selten vorkommende Buch enthält eine Fülle von Notizen, die sich meines Wissens nur an dieser Stelle finden. Es enthält auch die erste, von späteren Geschichtsschreibern nicht bemerkte Notiz über das geweihte Schwert des Albrecht Achilles, das jetzt als brandenburgisches Kurschwert bekannt ist.

Die eigentlich päpstliche Litteratur über die Schwertweihe ist in grofser Vollständigkeit von Moroni[2]) benutzt und im einzelnen angeführt.

Diese im historischen Teile noch sehr unvollkommene Darstellung erfährt die wichtigsten Ergänzungen durch die Forschungen von Eugen Müntz, dem hochverdienten Bibliothekar der École des beaux arts.[3]) In seinen beiden Aufsätzen über die geweihten Schwerter in der Revue de l'art chrétien, deren Angaben bis zum Jahre 1502 reichen, giebt er umfassende (durch freundliche Mitteilungen noch vermehrte) Auszüge aus den Registern und Ausgabebüchern des päpstlichen Hofhalts sowie eine Fülle von zugehörigen Notizen gleichzeitiger und späterer Schriftsteller. Von unseren drei Schwertern waren ihm das hessische und das pommersche bekannt, das kurbrandenburgische allerdings nicht.

Direkte Auszüge aller Angaben über unsere Schwerter aus den römischen Archiven verdanke ich den mit besonderer Sorgfalt angestellten Nachforschungen des Leiters des Preufsischen historischen Instituts in Rom Herrn Prof. Dr. Friedensburg und Herrn Dr. Schellhaas.

Für viele Jahrgänge besitzen wir nunmehr genaue Angaben über die Verfertiger der Schwerter sowie Abrechnungen über die Arbeit in allen ihren Teilen.

In den Rechnungen erscheint zunächst mit einem besonderen Ansatz die *Klinge,* welche von einem Waffenschmied entnommen wird, in einer Rechnung von 1487 wird die Klinge direkt als spanische Arbeit bezeichnet. Auf diese Klinge wird eine Inschrift geätzt, zumeist auf beiden Seiten wiederholt, dazu das Wappen des regierenden Papstes und mannigfache Sinnbilder. Die Inschrift enthält in den meisten uns bekannten Fällen nur den Namen und Titel des Papstes, in einzelnen — hierzu gehört das kurbrandenburgische und das hessische Schwert — einen Spruch, der das Schwert als eine Glaubenswaffe bezeichnet. Als Sinnbilder finden wir die Gestalten der Apostel Paulus und Petrus, das Schiff Christi, Symbole des Papsttums und Ähnliches.

Die Rechnung enthält auch einen Posten für das Vergolden der Klinge, d. h. der geätzten Teile.

Dass von diesen Klingen mehrere unter sich ganz oder annähernd gleich sind, auch wenn sie nicht unter demselben Papste geliefert wurden, erklärt sich ohne

[1]) I.(oseph) Z.(aluski) Analecta historica de sacra in die Natalis Domini usitata caeremonia ensem et pileum benedicendi etc. Ohne Seitenzahlen. Warschau 1726.

[2]) Moroni, Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica. 1854. Bd. 30 unter ‚stocco'.

[3]) Eugen Müntz, Les arts à la Cour des Papes, in der Bibliothèque des écoles françaises. Teil I, II und III 1. 1878 bis 1882. — Derselbe, Les épées d'honneur distribuées par les Papes pendant les XIV, XV et XVI siècles. Revue de l'art chrétien 1889 p. 408 und 1890 p. 281. Ein dritter in Aussicht gestellter Artikel ist noch nicht erschienen.

weiteres dadurch, dass die Lieferanten dieselben blieben; die Zahl der leistungsfähigen Waffenschmiede war schwerlich grofs.

Etwas anders steht es mit den Goldschmieden, denen das Fassen der Klinge mit Griff und Scheide zufiel. Diese waren enger mit der Familie des jeweiligen Papstes verbunden, sie sind Vertrauenspersonen, gehören zum Haushalt und waren nicht selten aus der Provinz mitgebracht, der Spanier Calixtus III Borgia hat Arbeiter aus Katalonien und Saragossa. Wir erfahren aus den Rechnungen die Namen dieser Leute, die in der Kunstgeschichte weiter nicht bekannt sind. Was von ihnen gefordert wird, sind auch keine besonderen Kunstleistungen. Für diese Schwerter, geweihte Rosen, Bischofsringe u. s. w. stehen die Typen fest. Wirkliche Neuerungen in der Form sind nicht statthaft, ein solches geweihtes Stück muss sich in seiner Gesamterscheinung sofort als das besondere kenntlich machen, die Veränderung des Zeitgeschmacks kann sich daher nur an Einzelheiten des Ornaments bekunden und wir brauchen uns nicht darüber zu wundern, dass Schwerter, die um mehrere Menschenalter auseinander liegen, in der Erscheinung fast gleich sind.

Der Goldschmied fertigt Scheide und Griff aus vergoldetem Silber. Die *Scheide* ist von durchbrochener Arbeit. Im Ornament (auch der Klinge) ist ausgesprochen, dass ein solches Schwert aufrecht zu tragen ist, es wird dem damit Begnadigten ‚vorgetragen', wie wir es aus der Beschreibung der Ceremonie ersehen. Dementsprechend wächst das Rankenwerk von dem Ansatz, resp. dem Mundstück, zur Spitze, und Vorder- und Rückseite (auch an der Klinge) sind gleichmäfsig ausgearbeitet. Das Rankenwerk der Scheide ist in allen uns bekannten Exemplaren als aufsteigendes Palmetten- oder Kandelaber-Werk gebildet, unterbrochen von Schildern, welche päpstliche Abzeichen tragen. Solcher Schilder finden sich in den meisten Fällen drei, aber auch zwei oder fünf; sie sind rund und nur an dem kurbrandenburgischen Schwert rautenförmig. In das Rankenwerk selbst sind nicht selten Einzelheiten aus dem Wappen des Papstes eingefügt: der Stier und die Flammen der Borgia, die Eichenblätter der Rovere. Die durchbrochene Fläche ist mit rotem Sammet unterlegt.

Auf der Spitze der Scheide finden wir zumeist wieder das päpstliche Wappen. Die Wappen und Embleme sind graviert und mit den Tinkturen in farbigem Email versehen.

Der *Griff* ist regelmäfsig für das Tragen mit zwei Händen gestaltet und in der Mitte durch einen Knopf abgesetzt. Die Ornamente, grofse Akanthusblätter, sind flach gehalten. Der Knauf ist hoch herausgezogen, wohl zumeist mit dem päpstlichen Wappen versehen. Bei dem Schwerte von 1459 — dem kurbrandenburgischen — wird ein Chalcedon als besonderer Schmuck des Knaufes erwähnt, 1435 ein Knauf von Krystall.

Die *Parierstange* ist bei den uns bekannten Exemplaren des XV Jahrhunderts nur leicht geschweift und an den Enden als Blattranke umgeschlagen. Bei dem Schwerte des Bentivoglio, 1454, sind in dem hochgezogenen Knauf und in beiden Enden der Parierstange die päpstlichen Abzeichen, Schlüssel und Tiara, in freier Arbeit angebracht. Ähnlich die Knäufe auf den Wiener Schwertern. Auf dem hessischen Schwerte trägt auch die Parierstange die vollständige Namensinschrift des Papstes, die sich schon auf der Klinge befindet. Die am Griffe befindliche Kappe hat im XV Jahrhundert die Form einer Muschel, im XVI die eines Akanthusblattes.

Zu der fertigen Ausstattung gehört dann noch das *Gurtband,* welches sich an dem hessischen Schwert 1491, sowie denen von Edinburgh 1507, von Zürich 1512 und drei Schwertern in Wien erhalten hat. Es besteht aus einer besonderen Art

höchst kostbarer Borte, aus Seide und Gold gewirkt (Näheres s. bei dem hessischen Schwert). Die uns erhaltenen Gurte zeigen grofse Übereinstimmung, wenn auch das Wappen, welches das Muster bildet, wechselt. Sicherlich gab es für diese sehr schwierige Technik nur eine bestimmte leistungsfähige Werkstatt, welche ihre Art beibehielt. In den Sammetborten der päpstlichen Dienerschaft haben sich in ganz gleicher Weise, trotz der wechselnden Wappen, die Grundmuster seit dem XVI Jahrhundert fast unverändert bis in unsere Tage erhalten. Das Kunstgewerbe-Museum besitzt hiervon zahlreiche Proben.

Die Schnallen des Leibgurtes sind in den Exemplaren von 1491 bis 1512, die allerdings nur zwölf Jahre auseinander liegen, ebenfalls fast gleich. Sehr merkwürdig sind hier bei römischen Arbeiten von 1512 die Reste gotischer Formen; um so merkwürdiger, weil sich auch in Deutschland gerade bei den Gürtlern die gotischen Formen um mehr als hundert Jahre länger erhalten als bei allen anderen Metallarbeitern.

Dieser Gurt ist durch zwei senkrechte Ösen gezogen, welche sich am Mundstück der Scheide befinden. Das sehr lange Schwert auf diese Weise umgegürtet zu tragen, war unmöglich, allenfalls konnte man es über die Achsel hängen. In einem Rituale von 1645[1]) findet sich allerdings die Form, dass der Papst das Schwert zunächst gezogen übergiebt, es alsdann mit der Scheide bedeckt und es dem Fürsten dann umgürtet mit der Formel: ‚accingat te gladio super femur tuum' etc. Dem stehen aber direkt entgegen die Berichte des XV Jahrhunderts, wonach jedesmal der Fürst die Waffe einem seiner Mannen zum Vortragen giebt. Auch 1645 muss der Fürst es nach der Ceremonie des Umgürtens sofort wieder abgenommen haben.

Zu dem Schwerte gehörte dann noch der *Hut*, der uns nur aus Abbildungen bekannt ist. Er hatte die ziemlich ungeschickte Topfform des sogenannten Herzogshutes und wird auch als ‚pileus ducalis' bezeichnet. Der Körper war von Filz mit roter Seide überzogen, unten mit einem Aufschlag von Hermelin, auf der Vorderseite war eine grofse aus echten Perlen gestickte Taube.

Dieser Hut wurde ebensowenig vom Besitzer aufgesetzt, als das Schwert geführt wurde; bei feierlichen Gelegenheiten wurde er zugleich mit dem Schwerte als Symbol vorangetragen. Von einem solchen Hute, den die Schweizer 1512 erhielten, sind Reste erhalten (s. unten Nr. 8). Die Lieferung des Hutes scheint zumeist der Hofgoldschmied zugleich mit dem Schwerte übernommen zu haben; wir finden nicht selten beide Stücke in derselben Rechnung.

Diese Rechnungen, in der lateinischen Hofsprache der Kurie abgefasst,[2]) geben ganz genau Material- und Arbeitswert jedes Teiles an. Im ganzen steigert sich der Luxus, ein Schwert kostet 1421 85 Florin, um 1500 zumeist 200—250 Florin (man pflegt den Goldflorin des XVI Jahrhunderts auf 50 Lire heutigen Geldes zu schätzen). Übrigens war die Ausführung keineswegs gleichmäfsig. Die Güte und Handfestigkeit der Gebrauchswaffen oder auch nur der weltlichen Ceremonienwaffen zeigt sich an keinem mir bekannten geweihten Schwert. Die durchbrochenen Teile der Scheide sind aus so dünnem Blech gearbeitet, dass sie ausbröckeln. An dem schottischen Schwerte von 1507 sind sogar Griff und Knauf verbogen und eingedrückt, an dem Züricher Schwerte von 1512 sind Teile von Kupfer. Im Jahre 1496 begnügt man sich damit, ein älteres Schwert aufarbeiten zu lassen.

---

[1]) Bei Zaluski abgedruckt.

[2]) Eine solche Rechnung von 1487 und eine von 1501 in vollem Umfange abgedruckt bei Müntz, Revue 1890. S. 288 und 292.

Die Stücke nahm zunächst der Camerarius des Papstes in Verwahrsam. Die *Weihe* erfolgte bei der feierlichen Messe der Christnacht zum 25 Dezember. Da man in Rom vielfach das alte Jahr mit Weihnachten schliefsen liefs, so entsteht aus der Feier an gerade diesem Tage eine Unsicherheit der Datierung unserer Schwerter. Von der Weihe selbst wissen wir, dass Sixtus IV (1471—1484) ihr eine feste Form gegeben, deren Grundzüge jedenfalls schon vorher feststanden. Die Bestimmungen fangen auch mit den Worten an: Solent Romani Pontifices etc.

Wie weit diese Sitte zurückreicht, ist schwer zu bestimmen. Zaluski führt an, dass Papst Alexander III 1177 den Dogen von Venedig Sebastiano Ziano mit einem goldenen Schwerte beschenkt habe; da er ihm aber zugleich ‚alia equestria insignia' schenkt, so braucht dies Schwert keine „geweihte' Waffe zu sein. Allerdings gehört zu den Geschenken auch eine goldene Rose, die späterhin vielfach gemeinsam mit dem geweihten Schwerte verschenkt wird.

Dann wird ein Schwert erwähnt, das Innocenz III 1202 dem König Wilhelm von Schottland geschenkt habe. Griff und Scheide seien mit Gold und Edelsteinen verziert gewesen. Demselben Fürsten schenkt Papst Alexander III die goldene Rose.

1204 erhält König Peter von Aragonien in der Peterskirche von Innocenz III ein Schwert, nachdem er seine Krone und Scepter dem Dienst der Kirche geweiht.

Moroni (a. a. O.) nimmt an, dass Papst Urban VI die Sitte im Jahre 1386 aufgebracht habe, obgleich er selbst ein Ritual von 1343 erwähnt. Müntz weist nach, dass Urban V bereits 1365 am Weihnachtstage das Schwert gesegnet habe. Auch der Hut mit Perlenstickerei wird bei dieser Gelegenheit schon erwähnt.

Ausführliche Schilderungen dieser Weiheakte aus einer langen Reihe von Jahren giebt der Strafsburger Johannes Burchard,[1]) welcher 1483—1506 Ceremonienmeister des Papstes war, in seinem an wichtigen Mitteilungen überaus reichen Tagebuche.

Das Ceremoniell mit allen Gebeten und liturgischen Ansprachen, welche die Weihe und die Übergabe von Hut und Schwert begleiteten, findet sich bei Zaluski a. a. O., zunächst die Bestimmungen des Papstes Sixtus IV in kurzer Form, sodann ganz ausführlich der Text nach der Ritusordnung von 1645. In dieser haben aber die um 1486 bezeugten Worte bei der Übergabe des Schwertes: ‚accipe gladium et sis defensor fidei etc.' eine etwas andere Form: ‚accipe mucronem domini et gladium salutis etc.' Also auch hier leichte Verschiebungen der Form.

Bei der Übergabe eines geweihten Schwertes an den Grofsmeister der Johanniter Vilhena 1725 kehrt in der Rede des päpstlichen Gesandten noch einmal der Bibelspruch wieder, den wir auf dem kurbrandenburgischen Schwerte von 1459 finden.

Die Übergabe des Schwertes fand womöglich gleich nach der Einsegnung desselben statt. An Fürsten, welche zur Weihnachtszeit nach Rom kamen, war im XV und XVI Jahrhundert kein Mangel; Pius II sagt: ‚ensis quo natalitio Domini dignior qui adest secularis princeps ornari solet'.

Wie sich die Übergabe vollzog, davon werden die bei dem pommerschen und dem hessischen Schwerte abgedruckten Aufzeichnungen Burchards ein ausreichendes Bild geben.

War der Erwählte nicht anwesend, so überbringt ein Bote die Gabe nebst einem päpstlichen Breve. Das an Kaiser Maximilian von Papst Alexander VI gerichtete Schreiben vom 6. März 1494 ist noch in Wien vorhanden.[2]) Das Schwert an

[1]) Johannes Burchardi diarium ed. Thuasne. Paris 1883.

[2]) Abgedruckt im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Kaiserhauses. Wien 1883 S. XXXII.

Ludwig XII von Frankreich begleitete der gelehrte Humanist Pius II mit lateinischen Distichen.[1]

War am Weihnachtsfeste noch keine Wahl getroffen, so gehen Schwert und Hut in die Obhut des Camerarius zurück, und die Übergabe vollzieht sich später persönlich oder schriftlich.

Der Aufklärung bedürftig ist noch die Frage, ob *dieselbe Persönlichkeit mehrfach* ein solches geweihtes Schwert erhalten hat. Für Kaiser Maximilian steht durch das oben erwähnte Breve fest, dass ihm 1494 eines von Alexander VI zugesandt wurde, aber auch das in Wien noch erhaltene, von Julius II 1510 verliehene Schwert wird als Eigentum des Kaisers Maximilian angesehen.

Die beiden Schwerter der ehemaligen Ambraser-Sammlung, 1568 von Pius V und 1583 von Gregor XIII geweiht, gelten beide als Geschenke an Erzherzog Ferdinand.

Für Kaiser Friedrich III steht es fest, dass ihm ein Schwert im Juli 1459 von Pius II zugeschickt und eines Weihnachten 1468 von Paul II persönlich überreicht wurde. Da es aber möglich ist, dass das erste dieser Schwerter kein geweihtes, sondern ein ‚kleineres' (s. unten) war und da die Wiener Notizen auf unbezeugten Überlieferungen beruhen, so möchte ich die Frage noch als unentschieden ansehen.

Daraus, dass über die Person des Beschenkten selbst bei den noch vorhandenen Waffen Zweifel entstehen können, geht bereits hervor, dass dieselben keinerlei Bezeichnung des Empfängers tragen, während sie mit den Namen, kirchlichen Abzeichen und auch Familienwappen des betreffenden Papstes sehr ausgiebig an allen Teilen versehen sind. Übrigens schloss auch die Art der Herstellung und gewöhnlichen Verleihung eine Bezugnahme auf den Beschenkten aus. Das Schwert wurde im Laufe des Jahres angefertigt; erst wenige Tage vor Weihnachten wurde in einer Verhandlung des Papstes mit dem Kollegium der Kardinäle beschlossen, wer das Schwert erhalten sollte.[2] Es lässt sich auf keinem geweihten Schwerte, von dem wir wissen, auch nicht auf denen, die für eine bestimmte Persönlichkeit angefertigt zu sein scheinen, eine Bezeichnung derselben nachweisen.[3] Diese Beobachtung ist für die Beurteilung des brandenburgischen Schwertes von Wichtigkeit.

Wir besitzen jetzt in langen Reihen Angaben über die alljährlich geweihten Schwerter, von denen wir teils die Verfertiger, teils die Empfänger, in manchen Fällen beide, kennen.

In die Geschichte Preufsens hinein spielt noch das später zu besprechende klevische Schwert und schliefslich der in den Schriften Friedrichs des Grofsen hinreichend erwähnte geweihte Degen, den der österreichische Feldmarschall Loudon als Bekämpfer der Ungläubigen vom Papste erhielt.

Von diesen vielen Schwertern möchte ich hier jedoch nur diejenigen anführen, welche uns erhalten oder doch durch ältere Abbildungen und Notizen hinreichend in ihrer Gestalt bekannt sind und uns hierdurch einen Anhalt für die Beurteilung der in unserem heimischen Besitze befindlichen drei Schwerter geben.

---

[1]) Pii II comment. ed. Frankfurt 1614 p. 184.

[2]) Burchard II S. 420 für Bogislaw von Pommern und S. 502 für Ludwig XII.

[3]) Im Wiener Hofmuseum befindet sich, nach gütiger Mitteilung des Herrn Wendelin Böheim, dem ich vielseitige Information zu danken habe, ein Schwert, das bisher als Eigentum Philipps I galt, aber nach Böheim Karl V zugehörte. Dieses trägt allerdings auf der Klinge die Embleme des Papstes Julius II und den Doppeladler des Kaisers. Es ist ein Geschenk des Papstes, aber kein geweihtes Schwert.

1. Das älteste uns erhaltene Schwert, 1446 von Eugen IV geweiht, befindet sich in der Armeria zu *Madrid;* es ist nur noch die Klinge mit dem Griff vorhanden.[1]) Der Griff hat bereits die typische Form der späteren Stücke, die Parierstange ist noch geradlinig, ohne den Umschlag an den Enden.

2. Das Schwert, welches 1450 Nikolas V dem Dogen von *Venedig* gab, ist aus einer Abbildung von 1755 bekannt.[2]) Diese ist stillos und flüchtig, lässt aber doch die Übereinstimmung mit den zeitlich nächststehenden erkennen.

3. Das älteste, uns hinreichend bekannte und vollständig erhaltene Schwert ist dasjenige, welches Papst Nicolas V 1455 dem Ludovico di Carlo *Bentivoglio* verlieh und welches jetzt noch, der Angabe nach, in Bologna im Palaste Bentivoglio aufbewahrt wird, ohne dass es jedoch möglich ist, dasselbe zu besichtigen. Wir müssen uns an die Abbildung bei Litta[3]) halten, welche wir hier wiedergeben. In den Griff sind die päpstlichen Insignien plastisch eingefügt. Die Scheide zeigt ein Palmetten-Ornament, welches dem brandenburgischen und dem hessischen in der Linienführung nahe verwandt ist und in den Einzelformen die höchste Eleganz der Frührenaissance entwickelt. Hierneben erscheint das brandenburgische Schwert, das doch etwas jünger ist, fast gotisierend. Es muss aber dahingestellt bleiben, wieviel von dieser Eleganz dem Zeichner bei Litta (um 1820) auf Rechnung zu setzen ist.

4. Von dem 1457 von Calixtus III geweihten Schwerte ist in der Armeria zu *Madrid* noch die für uns wichtige Klinge, aber nur diese, erhalten[4]) (s. unten beim brandenburgischen Schwert).

5. Von dem Schwerte, welches Pius II 1463 dem Dogen von *Venedig* schenkte, ist eine Abbildung von 1755 bei Gravembroch (a. a. O.) erhalten. Sie ist trotz ihrer Stillosigkeit für unser brandenburgisches Schwert wichtig, da diesem das Venezianer zeitlich am nächsten steht und da es urkundlich von demselben Meister Simone von Florenz angefertigt ist.

Für die Periode von 1454 (Bentivoglio) bis 1507 (Edinburgh) sind die bei uns befindlichen drei Schwerter die einzigen, die sich von den sechzig bis siebzig in dieser Zeit gefertigten Schwertern erhalten haben. Ihre historische Bedeutung wird noch durch den Umstand erhöht, dass italienische Goldschmiedearbeiten dieser Periode zu den gröhsesten Seltenheiten gehören, vornehmlich solche, deren Entstehungs-Ort und -Zeit und deren Meister sich mit Sicherheit bestimmen liefsen.

Ehe wir an die Betrachtung unserer drei Schwerter gehen, wird es sich empfehlen, noch die etwas jüngeren Schwerter anzu-



Schwert des Bentivoglio 1455.

[1]) Abbildung bei Müntz a. a. O. S. 282.

[2]) J. Gravembroch, Varie Venete Curiosità sacre e profane I pl. 38 n. 115 und Müntz a. a. O. S. 283.

[3]) Litta, Famiglie celebre italiane. 1819 ff. Bd. III.

[4]) Müntz a. a. O. S. 284 und Davilliers Récherches sur l'orfévrerie en Espagne S. 169.

führen, in denen sich der Typus aus dem Ende des XVI Jahrhunderts erhalten hat, nach denen wir uns also ein Bild von den verlorenen Teilen unseres Schwerts machen können.

6. Das Schwert von 1507, von Papst Julius II an König James IV geschenkt, wird jetzt unter den Resten der schottischen Reichskleinodien im Museum von *Edinburgh* aufbewahrt.[1]) (Ein ebenfalls geweihtes Schwert, welches König James V von Schottland zum Kampfe gegen den ketzerischen Heinrich VIII 1537 vom Papste Paul III erhielt, ist verloren.) Das Schwert von 1507 ist dem hessischen von 1491 aufserordentlich ähnlich. Die Ätzung der Klinge ist etwas reicher. Die Scheide hat auf der Rückseite fast genau das gleiche Palmettenornament, nur durch eingefügte Eicheln, das Wappenzeichen des Rovere, leicht verändert. Der Griff hat die gleiche Anordnung mit dem hochstehenden flachen Knauf, nur die Parierstange ist stärker bewegt, mit Delphinköpfen und Akanthuslaub am Ansatz. Statt der Muschel der älteren Schwerter sehen wir hier schon das Akanthusblatt. Das zu dem Schwerte gehörige Gurtband ist kürzlich wieder aufgefunden und mit dem Schwerte vereinigt.[2])

7. Das *Wiener* Schwert,[3]) 1510 von Papst Julius II geweiht (ob für Kaiser Maximilian bestimmt? s. oben), ist dem schottischen Schwert so ähnlich, dass es zum grofsen Teil nach genau denselben Modellen gearbeitet sein muss. Griff, Knauf, Stange und Blatt sind, soweit die Abbildungen es erkennen lassen, identisch. Auf der Klinge finden sich die nämlichen Figuren des Petrus und Paulus. Auch die Inschrift der Klinge ist in gleicher Weise abgefasst IVLIVS · II · PONT · MAX · ANNO · VII ·

In beiden Scheiden sind die gleichen Motive nur in etwas anderer Folge wiederholt. Das Gurtband ist sehr gut erhalten mit seiner gotisierenden Schnalle und den Einfassungen der Löcher aus goldenem Eichenlaub.

8. Das Schweizer Schwert, 1512 von Papst Julius II der Eidgenossenschaft zum Dank für den Paviafeldzug geschenkt, jetzt auf der Stadtbibliothek von *Zürich* aufbewahrt.[4]) Wir wissen, dass Schwert und Hut im März 1512 den Schweizern noch vor Beginn des Feldzuges als päpstliches Geschenk in Aussicht gestellt und vom Kardinal Schinner in Venedig vorgezeigt, und sodann nach dem glücklichen Siege im Juli übergeben wurden.



Hut von Zürich 1512.

Dieses Schwert ist den beiden vorhergehenden von 1507 und 1510 fast gleich, besonders im Ornament der Scheide, die aber nur aus Kupfer besteht. Die Parierstange ist die gleiche, der Griff weicht nur in kaum bemerkbaren Einzelheiten ab. Die Kappe fehlt. Auf der Klinge stehen ebenfalls die Figuren des Paulus und Petrus sowie der Namen des Papstes mit Jahreszahl. Auch hier ist das Gurtband mit seiner gotisierenden Schnalle erhalten. Es ist dem schottischen vollständig gleich.

Von dem *Hute* ist noch der Körper aus Filz vorhanden, von dem übrigen wird schon 1574 berichtet, dass ‚die Schaben denselben gefressen'. Diesen Schaben, welche Filz verschmähten, aber im stande waren, Seide, Gold und

[1]) John J. Reid and Alex. Brock: The scottish Regalia. Edinburgh 1890 p. 10 und 89.

[2]) Societ. Antiq. Scot. 1892. Bd. XXVIII Abh. von Brock.

[3]) Abgebildet bei Wend. Böheim, Album aus der Waffensammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses. Wien 1894. Taf. XI. 1.

[4]) Neujahrsblatt der Stadtbibliothek in Zürich 1859. Denkschrift: Zürich und das Schweizer Landesmuseum 1890. S. 58. Eine Photographie und Notizen durch Güte des Herrn Direktor Angst.

Perlen zu essen, hat wenigstens die Kapsel Widerstand geleistet, die allerdings von Kupfer ist. Sie zeigt in getriebener Arbeit das Wappen des Papstes. Von dem Hute besitzen wir eine Abbildung aus der Zeit seines Glanzes.

9 und **10**. Schwert von 1568 von Pius V geweiht, und 1583 von Gregor XIII; beide in den Hofmuseen zu *Wien*[1]) zeigen die eigentümliche Erhaltung der Formen, die schon oben erwähnt wurde. Die Palmetten auf dem von 1568 sind denen aut dem pommerschen Schwerte von 1459 so ähnlich, als ob die hundert Jahre reichster Formenentwickelung gar nicht existiert hätten. Nur in der Schwingung des Griffes und der Parierstange nimmt man sich eine gewisse Freiheit. Dasselbe gilt von

11. dem Schwert, welches 1725 König August dem Starken von Benedikt XIII geschenkt wurde, jetzt im historischen Museum zu *Dresden.*[2]) Selbst in dieser Zeit bleibt das hergebrachte Palmettenmuster bestehen.

Von den im preufsischen Besitz befindlichen drei geweihten Schwertern empfiehlt es sich, zuerst das am vollständigsten erhaltene zu besprechen.

II. DAS HESSISCHE SCHWERT VON 1491

Auf Tafel II 3*a* das Schwert, 3*b* die Vorderseite der Scheide, 3*d* das Gurtband
Auf Tafel I 3*c* die Rückseite der Scheide

Das Schwert, jetzt im Königlichen Museum zu Kassel, ist in allen wesentlichen Teilen gut erhalten. Trotzdem es, wie alle übrigen, keine Bezeichnung des Besitzers trägt, lassen seine Datierung und die vorhandenen Urkunden keinen Zweifel über seine Herkunft zu. Wir sind in der erfreulichen Lage, über die Entstehung und besonders die Übergabe des Schwertes bis in alle Einzelheiten unterrichtet zu sein. Das Schwert ist ausführlich bezeichnet als ein Geschenk des Papstes Innocenz VIII aus dem Hause Cibo von Genua (1484—1492) aus dem siebenten Jahre seiner Regierung, also 1491. Landgraf Wilhelm I von Hessen hatte im Jahre 1491 eine Pilgerfahrt zum heiligen Grabe unternommen und verweilte auf der Rückreise beim Weihnachtsfest in Rom.

Den Verfertiger des Schwertes können wir nicht bestimmt bezeichnen. Wir finden von 1487 an die Goldschmiede Hieronymus de Sutri und Jacobus Magnotinus aus Florenz für Papst Innocenz VIII beschäftigt. Einen dieser übrigens weiter nicht bekannten Männer werden wir als Verfertiger anzunehmen haben.[3])

Die Verleihung selbst und alles sich daran Schliefsende erzählt Burchard als Augenzeuge in höchst anschaulicher Weise:[4])

---

[1]) Böheim, Album Taf. XXVII 1 und 2.

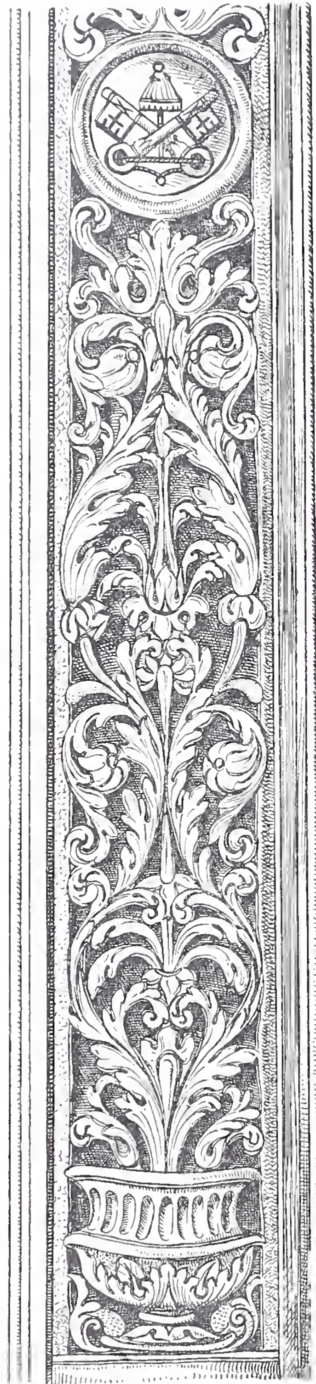
[2]) Rade, Königl. histor. Museum II Bl. 29.

[3]) Müntz, L'orfèvrerie Romaine de la Renaissance. Gazette des beaux arts 1883, p. 416 und 496 und Revue 1890, p. 288 vermutet bei der Jahreszahl 1491, dass eine Angabe der päpstlichen Archive über ein Schwert im Werte von 168 Dukaten etc. sich auf das hessische bezieht. Diese Rechnung gehört aber in das Jahr 1493 (schriftl. Mitteil. von Friedensburg).

[4]) Burchard I: p. 439 primum baculum baldachini portavit lantgravius Hessie, aliud dux Sore alia alii more solito.

p. 440 Sanctissimus Dominus noster tunc ascendit ad solium, ubi accepit regnum sive thiaram; et in sede sedens apportante sibi D. Gaspare Blondo camere apostolice clerico ensem

Die feierliche Messe am Weihnachtstage, dem 25. Dezember 1491, wird in der Petersbasilika in herkömmlicher Weise abgehalten. Wir finden diese Form ‚ex more solito' von Burchard im Jahre 1486 (a. a. O. p. 231) genau beschrieben. Dem Zuge voran wird das Kreuz getragen, zur Linken desselben geht der päpstliche Kämmerer, welcher die zur Weihung bestimmten Stücke, Schwert und Hut, trägt; sodann folgen in langem Zuge die Canonici und Kardinäle, alsdann ebenfalls zu Fufs der Papst unter dem Baldachin. Die Stangen des Baldachins zu tragen gilt als besondere Ehre, die in diesem Falle der Landgraf Wilhelm von Hessen geniefst, und zwar trägt er die ‚erste' Stange. Darüber entsteht, wie über jede Frage des Vortritts, ein Streit. Diesmal ist es ein italienischer Titularherzog, der Dux Sore(?), der erklärt würdiger zu sein und wenigstens in der Basilika den Vortritt haben will und dies auch gegen Burchard durchsetzt. Dann handelt es sich wieder darum, wer dem Papst das geweihte Wasser reichen soll; es sind ihrer vier (darunter kommt der Sohn des Papstes, Franciscus Cibo, in Frage), der Landgraf tritt als der letzte an. Während


Von der Scheide
des hessischen Schwertes 1491.

cum capello desuper posito et conducto per me coram Sanctitate sua de ipsius mandato lantgravio predicto coram eo genuflexo Sanctitas sua legit ex libro verba »solent romani pontifices« quibus finitis, accepto ense cum capello, tradidit illos praedicto lantgravio, capellum ab ense non movendo, quos lantgravius accipiens manum deinde pedem Papae osculatus est brevibus verbis Sanctitati suae gratias agens. Descendit solio lantgravius et ea tradidit D. Theodorico militi suo servitori coram se deferenda; Papa deinde praecedentibus cardinalibus in eorum cappis venit per navem Vultus sancti, qui ex mandato Pape per episcopum S. Agathe vicarium predicte publice ostensus est; ascendens deinde ad palatium, cardinalibus sub porticu basilice licientiatis, lantgravio continuo ipsum in suo loco precedente et milite suo ante ipsum ensem deferente usque ad cameram papagalli; exinde idem lantgravius associatus fuit a prelatis palatii cubiculariis et scutiferis Pape, marchione Badensi oratore imperiali ac archiepiscopo Argentino et duce Saxonie oratoribus usque ad hospitium S. Angeli prope campum Flore, inter gubernatorem Urbis et archiepiscopum Arelatensem equitans, ubi singulis gratias egit more solito aliorum oratorum. Ex familiis cardinalium nullus interfuit, licet s. D. noster cardinalibus per me dici fecisset quod vellent partem familie sue ad hororandum dictum lantgravium mittere id se facturos polliciti fuerint.

p. 441 feria secunda 2 mensis januarii dominus Guillelmus lantgravius Hessie recessit ex Urbe, ad patriam suam rediturus in nomine Domini.

der feierlichen Messe, die der Papst persönlich abhält, und bei welcher jede Handreichung einer bevorzugten Persönlichkeit zufällt, liegen Schwert und Hut auf dem grofsen Hauptaltar, auf der Ecke der Epistelseite. Sodann spricht der Papst den Segen und verkündet die Ablässe; er besteigt den Thron und wird mit der Tiara gekrönt. Jetzt folgt der feierliche Akt der Überreichung von Schwert und Hut. Der apostolische Kämmerer trägt beide Stücke herbei, der Papst fordert den Ceremonienmeister (Burchard) auf, den Auserwählten heranzuführen; der Landgraf kniet vor dem Throne nieder, der Papst verliest aus dem vorgehaltenen Buche die Formeln, welche mit den Worten beginnen: ‚solent romani pontifices', nimmt alsdann vom Kämmerer Schwert und Hut und übergiebt sie dem Landgrafen, wobei der Hut auf dem Schwerte liegen bleibt. Dies wird ausdrücklich bemerkt: ‚capellum ab ense non movendo', der Landgraf kann also weder umgürtet noch bedeckt worden sein. Die bei der Übergabe üblichen Worte erfahren wir aus Burchards Beschreibung vom Jahre 1486 (I. p. 231): ‚Accipe gladium et sis defensor fidei et sanctae Romanae ecclesiae in nomine patris etc.'

Der Landgraf küsst die Hand, sodann den Fufs des Papstes, spricht einige kurze Dankesworte, steigt von den Thronstufen herunter und übergiebt Schwert und Hut seinem Begleiter, dem Kriegsmanne Theodorich (als Dominus bezeichnet, also wohl ein adliger Herr). Der Papst steigt nunmehr unter Vorantritt der Kardinäle in den Raum der Kirche nieder, wo die grofsen Reliquien vorgezeigt werden, und wendet sich alsdann zum Vatikanischen Palast. Die Kardinäle werden unter dem Portikus verabschiedet, der Landgraf schreitet aber während dieser Zeit und noch weiter als dienstthuend vor dem Papste her und vor dem Landgrafen schreitet sein Krieger mit dem heiligen Schwerte. So geht es in den Palast hinein bis zur Camera papagalli. Hier wird der Landgraf von dem päpstlichen Hofhalt, bis zur Garde herunter, beglückwünscht und von seinen deutschen Freunden, dem Markgrafen von Baden u. A., in Empfang genommen. Nun geht es zu Pferde im feierlichen Aufzuge zur Herberge, dem Hause der Teutschherren beim Campo dei Fiori, der Landgraf zwischen dem Stadtkommandanten von Rom und einem Erzbischof, und in dem Hospitium erfolgt sodann die feierliche Danksage an jeden Einzelnen ‚more solito'. Burchard beschwert sich, dass hierbei die Kardinäle nicht erschienen seien und auch keine Vertreter geschickt haben, obgleich der Papst sie dazu aufgefordert und sie es ihm auch versprochen.

Am 2. Januar 1492 verlässt der Landgraf Rom, um nach Hause zurückzukehren. Schwert und Hut, die er in seine Heimat mitnahm, galten als so kostbare Kleinodien, dass sie auf Denkmünzen dargestellt wurden.[1]) Der Hut ist wie überall verschwunden, dagegen ist das *Schwert* in allen wesentlichen Teilen gut erhalten.

Die *Klinge,* 1,03 lang, 0,05 breit, ist von gutem Stahl mit Bildern, Emblemen und Inschrift in geätzter Arbeit. Auf dem breiten Stücke befinden sich die Figuren des Petrus und Paulus genau wie auf den drei Schwertern von 1507, 1510 und 1512. Dann folgt die Inschrift:

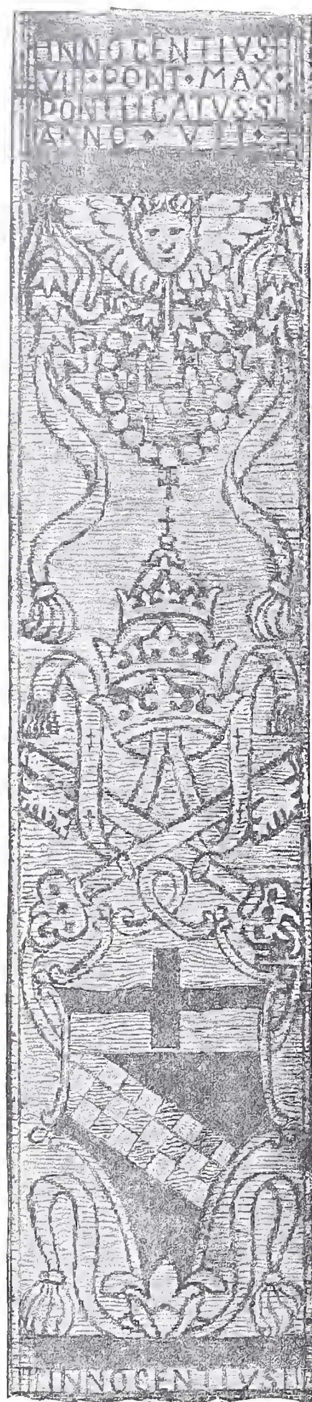
ECCE + GLADIVM + AD DEFENSIONEM + CHRISTIANEM (sic) + VERE + FIDEI +

und darunter in zweiter Zeile durch einen Ornamentstreifen getrennt:

INNOCEN + CIBO + GENVEN + P P + VIII + PONTIFICA + SVI + ANNO + VII.

Die Fehler und schlechten Abkürzungen sind in jener Zeit, als die Handwerker oft nicht einmal lesen konnten, nichts Ungewöhnliches. In die Schriftzeilen eingefügt sind zwei Rundfelder: das dem Mundstück zunächst enthält das Wappen des Papstes mit

[1]) Im Königlichen Münzkabinet zu Berlin befindlich. Die Darstellung ist sehr flüchtig.



Von dem Gurtbande
des hessischen Schwertes 1491.

Tiara und Schlüsseln bekrönt, das andere ein (wohl auch persönliches) Sinnbild, einen Pfau mit weit aufgeschlagenem Schweif, darunter auf einem Spruchband: LEAVTE (loyalité) PASSE TOVT.

Auf der Rückseite lautet die Inschrift in der oberen Zeile: Innocen. Cibo Genuen. Pont. Max. Anno. Sal. MCCCCLXXXX, also 1490! Dahinter ist nachträglich, um den Fehler zu verbessern, nicht geätzt, sondern gestichelt, eine undeutliche I angebracht, so dass die Zahl 1491 erzielt ist. Die zweite Zeile lautet wie die erste der Vorderseite mit denselben sprachlichen Fehlern.

Die Gestalt des *Griffes*, 0,32 lang, ist aus der Abbildung ersichtlich, er ist zweihändig mit flachem Akanthus belegt, der aufrecht stehende flache Knopf trägt auf jeder Seite das in Silber getriebene Wappen des Papstes.

Die Parierstange ist wie alle des XV Jahrhunderts glatt und kantig und nur leicht geschweift. Die Enden sind verloren und jetzt durch Messingknöpfe von roher Form ersetzt, sicherlich bestanden sie aus einem umschlagenden Blatte (siehe die Skizze bei dem Brandenburger Schwert). Auf der Stange finden sich auf der Vorder- und Rückseite eingegraben die jetzt etwas beschädigten Inschriften

INNOCEN · CIBO · GENVEN ·PONT · MAX · ANNO ·
SAL · MCCC, Rest fehlt,

und

INNOCEN · CIBO · GENVEN ·PAPA · VIII ·
PONTIFICA · SVI · ANNO · VII.

Diese Zahl ist bei der Anflickung des Knopfes durch einen zugesetzten Strich fälschlich in eine VIII verwandelt.

Der alte Muschelansatz ist auf beiden Seiten abgebrochen und ungeschickt in Messingblech ersetzt. (Die betreffenden Schäden sollen jetzt thunlichst beseitigt werden, die Abbildung zeigt das Schwert noch in dem schadhaften Zustand.)

Die *Scheide*, 1,06 lang, 0,07 breit in durchbrochenem vergoldeten Silber, hat keine wesentliche Einbufse erlitten. Das elegante Palmettenornament ist in der Abbildung gegeben, in jede Seite sind je zwei Rundfelder eingeschlossen, das eine enthält die päpstlichen Abzeichen, graviert und mit schwarzem Schmelz ausgefüllt, das andere das Pfauenbild auf Reliefgrund, farbig emailliert. An Spitze und Mundstück das grofse Familienwappen des Papstes in gravierter Arbeit und durchsichtigem Schmelz.

Das *Gurtband* ist eine technisch höchst merkwürdige Arbeit. Es ist, ohne Schnallen, 1,27 lang

und 0,055 breit aus roter Seide, Gold- und Silberfäden in einem Stücke hergestellt. (Auf Tafel II erscheint es in dem zerrissenen Zustande in zwei Stücken.) Den Kern der Kette bildet eine feste längslaufende Einlage aus harten Garnfäden, über diese legt sich vorn und hinten eine Schicht, Kette und Schuss, von roter Seide, welche eine Art Atlasgrund bildet. In diese dünne Schicht ist Gold und Silber eingewirkt. Das Gold bildet hierbei für die Musterung den Grund, auf welchem die Zeichnung rot erscheint, das Silber ist nur für einzelne Teile des Wappens verwendet. In einer Länge von 0,73 bedeckt diese Musterung lediglich die Vorderseite, während die Rückseite glatten roten Atlasgrund zeigt. Dieses Stück des Gurtes war, wie die hier ansetzenden Löcher zeigen, bestimmt, zusammengeschnallt zu werden, so dass die Rückseite nicht zu Tage trat. Das übrige Ende, 0,53 lang, welches frei herunterhing, ist dagegen auf beiden Seiten gemustert. Hier ist auf der Rückseite, ebenso wie vorne, Gold und Silber als Schuss in die Deckschicht aus roter Seide eingeführt und zwar mit derselben Patrone zu gleicher Zeit mit der Vorderseite gewebt, so dass nun die Schrift wie im Spiegelbilde erscheint. Die Zeichnung enthält das Wappen und die Inschrift

INNOCENTIVS
VIII · PONT · MAX ·
PONTIFICATVS
ANNO · VII ·

Auf die gotisierende Form der Schnalle ist schon oben hingewiesen. Auf jedem Teile ist das päpstliche Wappen in Email angebracht.

Die Löcher zum Aufnehmen des Dornes sind mit einfachen Metallblechen eingefasst.

III. DAS POMMERSCHE SCHWERT

Tafel II, 4

Über dieses Schwert, welches Papst Alexander VI Borgia (1492—1503) bei dem Weihnachtsfeste am 25 Dezember 1497 dem Herzoge Bogislaw X von Pommern verlieh, sind wir ebenso gut unterrichtet, wie über das hessische Schwert. Es befindet sich zur Zeit im Hohenzollern-Museum im Schloss Monbijou. Leider ist es nicht so vollständig erhalten als das hessische.

Aus den päpstlichen Rechnungen [1]) kennen wir den Verfertiger, den verschiedentlich vom Papste beschäftigten Goldschmied Angelino di Domenico de Sutri. Allerdings spricht die Rechnung nur von 23 Goldflorin für einen Hut und für die ‚Vergoldung der Scheide eines Schwertes' (deauratio vaginae ensis donati per S. D. N.), die an Angelino ausgezahlt sind. Aber wenn man etwa bei dieser Gelegenheit ein älteres Stück aufgearbeitet haben sollte, so zeigen die Wappen des Borgia im Ornament hinreichend, dass es nicht vor 1492 angefertigt sein kann, und seit dieser Zeit ist derselbe Meister thätig.

Von dieser Ehrenwaffe ist in allen pommerschen Geschichtswerken die Rede [2]) Es wird in verschiedenen Versionen erzählt, dass der tapfere Herzog Bogislaw X, der Heros des pommerschen Hauses, auf seiner Fahrt zum gelobten Lande bei Candia

[1]) Müntz, Revue de l'art chrétien 1890, p. 291.

[2]) Vergl. u. A. Micraelius, Altes Pommerl. I 311.

von türkischen Seeräubern überfallen sei, im Kampfe mit ihnen, den er ungepanzert im Pilgerkleide aufnahm, zunächst sein Schwert zerschmettert, dann aber den Anführer der Ungläubigen mit einem schnell ergriffenen Bratspiefs, an welchem noch die Hühner steckten, durchbohrt habe. Zum Lohn dafür habe ihm der Papst statt des zerbrochenen Schwertes ein anderes, von ihm selbst geweihtes gestiftet. Diese Geschichte erfreute sich einer grofsen Volkstümlichkeit, sie wurde auf grofsen gewirkten Tapeten dargestellt, von denen sich eine in Wolgast und eine in Stettin befand; sie wurde als Bild in Glasbläserarbeit hergestellt und ist auch als Beglaubigung auf den jetzigen Knauf des Schwertes gesetzt.[1]) Sogar der Doge von Venedig soll bei der Rückkehr Bogislaws vom heiligen Lande diese Heldenthaten in einem Festspiel vor ihm haben aufführen lassen.

Die Geschichte gehört aber in dieser Form erst dem Ende des XVI Jahrhunderts an. Bugenhagn, der seine Chronik[2]) um 1520 verfasste und den Herzog noch persönlich gekannt hat, macht zwar von dem Siege über die Seeräuber grofses Rühmen und schreibt ihn einem Wunder zu, aber von dem Bratspiefs weifs er nichts. Noch mehr verflüchtigt sich die Glorie in den gleichzeitigen amtlichen Berichten der Venezianer, die Julius Müller[3]) ans Licht gezogen. Hier ist der Herzog nur einer von den vielen Verteidigern des Schiffes. Es wird ausdrücklich von dem Mangel an Waffen gesprochen und dass man eine Kiste erbrochen habe, in der sich Hellebarden und Ähnliches für Dekorationszwecke befanden. Müller liest sogar zwischen den Zeilen heraus, dass das ‚Wunder' des Sieges sich durch einen heimlichen Loskauf des Herzogs vollzogen habe.

So lange der Herzog in Rom war, scheint er den Vorgang nicht sonderlich betont zu haben. In dem ausführlichen Berichte, der in Burchards Tagebuch[4]) über die

---

[1]) Baltische Studien XXVIII S. 152. Im Nachlasse Bogislaws XIV 1637 befand sich »ein blechen Gehäufse, darin H. Bugslai magni reifs nachm heiligen Grab und die gehaltene Schlacht mit den Türken in Glass possiret«.

[2]) Joh. Bugenhagii Pomerania, Greifswald 1728 S. 177.

[3]) Baltische Studien Bd. 29 S. 167. Handschriftlicher Nachlass aus dem Verein für Pommersche Geschichte und Altertumskunde.

[4]) Burchard II 419. 14. Dez. 1497: per pontem Milvium et per prata per portam Viridarii venit ad urbem illustrissimus Johannes Boguslaus Stetinensis, Pomeranie Cassubie et Sclavie dux, princeps Russie, comes in Gniezno, qui receptus est a familiis Pape et cardinalium et oratoribus regum Romanorum Hispaniarum Neapolitani et Ungarii ac dominii Venetorum et ducis Mediolani. Equitavit medius inter gubernatorem Urbis a dextris et D. Henricum Brunswicensem ducem, oratorem Romanorum a sinistris, per Campum Flore ad domum Teutonicorum, hospitium sibi paratum ubi gratias omnibus egit more solito. Habuit inde audientiam a Papa, die lune 18 decembris, ubi ipse et familia sua Pape pedem sunt osculati, eo prius per Papam ad osculum manus et oris recepto R R mis Medice, Valentino et Borgia prope astantibus et non sedentibus: dux autem ipse genuflexit usque ad finem; tum fuit etiam a tribus predictis cardinalibus ad osculum oris receptus. D. Philibertus Naturelli orator serenissimi Romanorum regis fuit interpres ducis coram Papa, licet ipse dux aliquantulum competenter sciret latine loqui, nam omnibus familiis cardinalium et oratoribus in die introitus sui ad urbem ipse tamen paucis latinis verbis gratias egit; primo autem familie Pape pro illo egit gratias predictus Philibertus qui tunc etiam intererat.

p. 420. Am 20. Dez.: consistorium decretum .... Proposui deinde adesse illustrissimum ducem Stetinensem principem prestantissimum, dominum civitatis Careniensis (soll heifsen ‚Caminiensis') et territorii ad XL milliaria de nostris ad longitudinem etiam XXX et ultra ad latitudinem, annuatim centum milia ducatorum vel circa in reditibus habentem

Schwertverleihung erhalten ist, wird die Seeräubergeschichte mit keiner Silbe erwähnt, obgleich Burchard ganz ersichtlich bemüht ist, der Kurie alles nur mögliche Gute über den Herzog zu berichten. Trotz der ehrerbietigen Redewendungen des Tagebuches erkennt man die unbehagliche Situation des pommerschen Fürsten, der kein Wort italienisch oder lateinisch versteht und von welchem der Papst Alexander gesagt haben soll »pulcherrima esset bestia si loqui posset«. Von seinem Fürstentum weifs der Papst ebenso wenig, als die Venetianer, die sich mit Hinweisen auf die Nachbarschaft von Dänemark und von Polen aushelfen, und selbst Burchard, welcher eine sehr wohlwollende Beschreibung des Pommerlandes giebt, um den heiligen Vater für seinen Schützling zu gewinnen, macht aus dem ‚princeps Rugiae' einen ‚princeps Russiae' (wenn dies nicht ein Fehler des französischen Herausgebers ist, wie an einer späteren Stelle Careniensis statt Caminiensis).

Am 14. Dezember 1497 kommt der Herzog in Rom an. Er wird von Burchard zumeist als der Herzog von Stettin bezeichnet, aber auch zugleich als Herzog von Pommern, Kassubien und Slavien, Fürst von Russland, Graf von Gnesen. Er kommt über den Pons Milvius und die Prati di Castello in die Stadt geritten und wird von den Hofleuten des Papstes und den Gesandten der Mächte empfangen. Zwischen dem Stadtkommandanten und dem Herzog Heinrich von Braunschweig reitet er zum Teutschen Hause, dem Sitze der Teutschherren, beim Campo dei Fiori. Am 18. Dezember hat er Audienz beim Papst; er darf dem heiligen Vater Mund und Hand küssen und sodann erst den Fufs; sein Gefolge wird nur zum Fufskuss zugelassen. Während dieses ganzen Vorganges liegt der Herzog auf den Knieen, während drei Kardinäle ihm zur Seite stehen, aber sich auch nicht setzen dürfen. Alsdann darf der Herzog diesen drei Kardinälen den Mund küssen. Ein D. Philibertus Naturelli ist dabei Dolmetsch; der

---

ex primatibus principibus Alemanie post electores existentem, qui in Romano imperio locum haberet immediate post archiducem Austrie; cui esset locus conveniens in capella assignandus et, meo judicio, in banco diaconorum cardinalium post ultimum diaconum cardinalem, super quo dignaretur Sanctitas sua quod vellet fieri statuere; in quo S. s. decrevit de consilio cardinalium locum suprascriptum predicto duci videlicet post ultimum diaconum cardinalem et sibi tradi ensem in die nativitatis Christi cum capello suo.

p. 422. 25. Dez. 1498: primam aquam dedit manibus Pape D. Hieronymus Donatus .... quartam illustrissimus D. Boguslaus dux Stetinensis qui habuit locum ut supra decretum ....

p. 423. Papa ascendit ad solium, ubi cum mitra donavit ensem quem hodie, antiquam cameram papagalli exiret publice benedixit sub verbis in ceremoniali ad hoc ordinatis illustrissimo D. Stetinensi supra dicto, coram se genuflexo, cujus nomine volui Sanctitati sue post ipsum sibi datum ensem paucis verbis ad hoc aptis per me conceptis gratias agere; sed Papa asserens id consuetum non esse negavit me audiri: existimo ne haberet ex tempore respondere. Dux ensem cum capello habito consignavit uni ex suis nobilibus qui ipsum continuo ante ducem portavit et descendit ipse dux cum ense ad planum capelle .... P. licentiavit cardinales et ducem sub porticu S. Petri ..... Dux Stetinensis associatus ab oratoribus et alia multitudine descendit ad scalas basilice predicte ubi equum ascendit et medius inter archiepiscopum Reginensem a dextris et Henricum ducem Brunswicensem a sinistris, oratorem serenissimi Regis, precedentibus scutiferis etc. et illo nobili qui ensem cum capello immediate ante eum portabat, ipso equitante. Post ducem equitabat D. Philibertus Naturelli etiam orator serenissimi Romanorum regis, medius inter oratorem Venetorum a sinistris et oratorem regis Neapolitani a dextris. Post illos prelati palatii, licet male, quia primum locum cum oratoribus predictis habere debuerunt et alii, bini et bini, ducem ipsum ad hospitium suum associarunt et cum illis dux e more gratias egisset, recesserunt omnes.

Herzog kann einige abgerissene lateinische Worte als Dankformeln hervorbringen, die aber nur für den Dank beim Gefolge der Kardinäle hinreichen, für das Gefolge des Papstes, das wohl höhere Ansprüche stellt, muss bereits der Dolmetsch eintreten.

Am 20. Dezember ist geheime Sitzung des Konsistoriums. Es handelt sich zunächst um die Reihenfolge der Messen, sodann aber um die Frage, an welcher Stelle der Herzog bei den Kirchenfesten Platz zu nehmen habe. Bei dieser Gelegenheit erklärt Burchard den Kirchenhäuptern, dass der Stettiner Herzog ein sehr mächtiger Fürst sei, mit einem Lande von 40 Meilen Länge und über 30 Meilen Breite und von jährlich 100000 Dukaten Einkünfte; im Range stehe er gleich hinter den Kurfürsten und Erzherzögen. Dem entspräche, dass er in der Kapelle gleich hinter dem letzten Kardinal (d. h. vor den Vertretern der Mächte) zu sitzen komme. Das Kollegium erklärt sich hiermit einverstanden, und der Papst beschliefst, das fällige Schwert und den Hut ihm zu geben.

Am Weihnachtstage, dem 25. Dezember 1497 (im Diarium bereits dem Jahre 1498 zugerechnet), geht nun die Ceremonie in ähnlicher Weise vor sich, wie wir es 1491 bei dem Landgrafen von Hessen beschrieben finden. Der Herzog ist der vierte, der das Weihwasser reicht. Der Papst steigt nach beendeter Messe auf seinen Thron und übergiebt dem während der Ceremonie vor ihm knieenden Herzog mit den im Ceremonial vorgeschriebenen Worten das Schwert. Nun hätte der Herzog, wie oben der Landgraf, ‚brevibus verbis' seinen Dank auszusprechen gehabt, aber er kann es nicht. Burchard hat sich für diesen Fall vorgesehen und will dem Papste in des Herzogs Namen mit einer vorbereiteten Rede ‚paucis verbis ad hoc aptis per me conceptis' antworten, aber der Papst lehnt diese Rede ab, »da dies nicht der Gewohnheit entspreche«. Burchard, augenscheinlich gekränkt, fügt hinzu, »weil der Papst nicht fähig gewesen sei, ex tempore zu antworten«.

Der Herzog giebt nun Schwert und Hut einem aus seinem Gefolge, der es vor ihm herträgt, die pommerschen Berichte geben uns seinen Namen: Degener Bugenhagen. Der Papst verabschiedet die Kardinäle und auch den Herzog unter dem Portikus. Er wird also möglichst schnell entlassen. Am Fufs der Basilika steigt er zu Pferde, mit ihm seine Gesellschaft, auch der Träger von Schwert und Hut reitet vor ihm her; der Herzog von Braunschweig, die deutschen Gesandten und der Dolmetscher neben und hinter ihm. Sodann kommen die Prälaten, welche ungehalten sind, dass sie nicht *vor* den Gesandten reiten, und dann noch ein ganzer Zug zu zwei und zwei. So geht es bis zur Herberge, wo dann wieder die Danksagungen beginnen.

Dem Ceremonienmeister Burchard ist es mit dieser Ehre noch nicht genug. Er dringt darauf, dass zu einer Messe, die am 27. Dezember stattfindet, die Kardinäle, welche wegen Ermüdung oder Unwohlsein ausbleiben wollen, sämtlich erscheinen, da der illustrissimus dux Stettinensis dort sein werde.

Dem Herzoge werden alsdann noch die wichtigsten Reliquien gezeigt, er hat verschiedenen Hochämtern und Totenfesten beizuwohnen und verlässt schliefslich Rom am 19. Januar 1498 wieder unter Geleit des Braunschweigers.

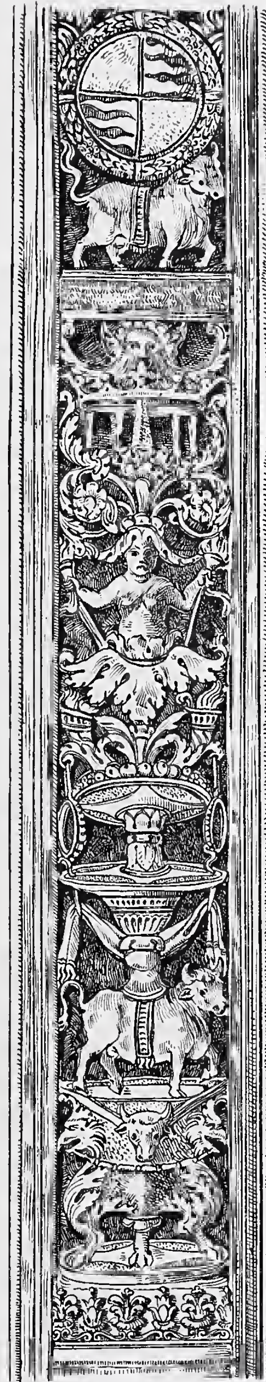
Von Burchard wird nicht erwähnt, aber von Zaluski ‚aus einem polnischen Manuskript' mitgeteilt, dass Boguslaw vom Papste auch noch eine grofse goldene Denkmünze erhalten habe. Diese Münze wurde auch 1617 dem Augsburger Hainhofer[1]) in Stettin vom Herzog Philipp II gezeigt und kam später in brandenburgischen

[1]) Hainhofer, Tagebuch. Baltische Studien II 102.

Besitz,[1]) samt einer dahingehenden Notiz des genannten Herzogs. Es bleibt auffallend, dass der Papst eine Denkmünze seines dritten Vorgängers, Paul II (1464—1471), geschenkt haben soll; die Notiz Philipps II, dass der Papst diese Münze ‚nach gehaltener Hochmess nebst Hut und Schwert' verehrt habe, ist schwerlich richtig. Diese Ceremonie wurde nicht beliebig erweitert.

Schwert und Hut wurden in der pommerschen Heimat in hohen Ehren gehalten. Der Hut scheint allerdings schon im XVI Jahrhundert verschwunden zu sein. Hainhofer 1617 erwähnt ihn nicht, auch in den weiteren Nachlassinventarien 1637 und 1684 kommt er nicht mehr vor. Dagegen wird das Schwert immer unter den kostbarsten Schätzen genannt, zuerst war es von dem Empfänger in der Kirche des hl. Otto niedergelegt worden, später wurde es im Schatze des Schlosses aufbewahrt, und kam nach dem Aussterben der Manneslinie des pommerschen Hauses mit allen Schätzen desselben 1638 an die Herzogin Anna, die Witwe des Herzogs Ernst von Croy-Havre nach Stolp. Nach ihrem Tode erhielt ihr Sohn Ernst Bogislaw von Croy, herzoglicher Statthalter in Preufsen (†1684), den Nachlass. In seinem Testament[2]) vermachte er dem Grofsen Kurfürsten alle Stücke, welche mit der Geschichte des pommerschen Hauses in einem engeren Zusammenhang standen. »Zuvörderst das Schwert, so der Papst Alexander VI Herzog Bogislav, dem Grofsen genannt, bei seiner Rückkunft vom heiligen Grabe Anno 1500 (sic!) in der Christnacht geweiht geschenket und umgegürtet, so ich vor die gröfste und vornehmste Rarität unter allen meinen vom fürstlichen pommerschen Hause herkommenden Sachen halte.«

Auch die ‚Tapezerei', der Wandteppich, der die Türkenschlacht des Bogislaw darstellte, wurde dem Kurfürsten vermacht. Mit dem Hauptstück des Nachlasses, dem pommerschen Kunstschrank, kamen die Stücke noch im Jahre 1684 nach Berlin. Der Teppich ist seitdem verschwunden.


Von der Scheide des pommerschen Schwertes 1497.

---

[1]) Beger, Numismata Pontificum Romanorum Cimelarchii Regio-Electoralis Brandenburg. 1704, p. 5. Die Münze lag mit einer eigenhändigen Aufschrift des Herzogs Philipp II im pommerschen Kunstschrank, als dieser 1684 nach Berlin kam, ist aber später verschwunden. Die Aufschrift lautete: »Dies Stugke Goldes ist von Bapst Alexandro VI. zu Roma Hertzog Bugschlafen den 10. von Pommern in seiner F. G. Wiederkunfft vom heiligen Grabe Anno 1497 am H. Cristag nach gehaltener Hoch-Mess nebst einem Hertzog-Hut und guldenen Schwerdt verehret, hat Gewicht 20 Ducaten«.

[2]) Baltische Studien XXVIII, S. 159.

Das Schwert befand sich während des XVIII Jahrhunderts in der Königlichen Rüstkammer, kam alsdann mit dem Reichsschwert (siehe oben) 1810 in die Königliche Kunstkammer und befindet sich jetzt im Hohenzollern-Museum.

Von dem ursprünglichen Schwerte, der Arbeit des Angelino di Domenico de Sutri von 1497, ist jetzt aber leider nur die Scheide erhalten. Klinge und Griff sind deutsche Arbeit aus der zweiten Hälfte des XVI Jahrhunderts. Wann und wo dieser Verlust entstanden und der Ersatz beschafft worden ist, habe ich nicht zu ermitteln vermocht. Die Verschiedenheit der Teile war bisher nicht einmal festgestellt.

Die *Scheide* (1,11 lang, 0,07 breit) wird durch unsere Abbildungen hinreichend veranschaulicht, sie entspricht in ihrer Einteilung durchaus dem hessischen Schwerte. An Stelle des Palmettenwerks tritt in den durchbrochenen Teilen kandelaberartig aufsteigendes Ornament, welches mit Teilen des Borgia-Wappens stark durchsetzt ist. Hierzu gehört der Stier, welcher das eigentliche Familienzeichen ist, dann die Flammen, welche von Halbfiguren wie Fackeln getragen werden, die mit hängenden Zacken besetzte Krone und die blau emaillirten Querstreifen.

Die runden Felder enthalten in farbigem Email ausgeführte stark beschädigte Wappen, in welchen die züngelnden Flammen und die Kronen erkennbar sind, eine Zusammenstellung, die sonst zwar nicht auf Wappen der Borgia nachweisbar ist, aber sich auf Denkmälern der Borgia in derselben Art findet.[1])

Auf der Spitze der Scheide befindet sich in Email das bekannte Wappenschild der Borgia, der Stier und die Querbalken; die jetzt fehlenden päpstlichen Abzeichen waren auf der jetzt ausgesprungenen Emailschicht des Grundes aufgemalt; auf dem breiten Mundstück war sicherlich ein entsprechendes Wappen angebracht, das jetzt aber verloren ist. Die Rückseite ist der Vorderseite ganz ähnlich; das Wappenstück an der Spitze fehlt.



Am Knauf des pommerschen Schwertes um 1580.

Die jetzige *Klinge* ist eine deutsche Arbeit ohne weitere Inschrift nur mit Schwertfegerzeichen O. W. T. N (oder H). Der *Griff* ist in der gewöhnlichen Art der Arbeiten des XVI Jahrhunderts mit Silberdraht umsponnen. Die Kappe, Knauf und Parierstange sind mit geätzter Arbeit von ganz ungeschickter Hand versehen. Auf der vorderen Kappe findet sich die Inschrift: Bogislao II D(uci) Pontifex Alexander · Sixtus · Romae · Anno 1498 · auf der hinteren das pommersche Wappen. Auf dem Knauf die Darstellung des Seeräuberkampfes in sechs sehr unbehilflichen Figuren, vier derselben sind als bogenschiefsende — die unzähligen Pfeile werden in den Berichten besonders betont — Türken zu erkennen, einer ist in Ritterrüstung. Bogislaw selbst ist in langem Pilgermantel mit dem Hute mit der S. Jakobsmuschel und hat den Bratspiefs mit den Hühnern in der Hand. Auf der Parierstange einige groteske Tiere. Augenscheinlich war bei der Anfertigung dieses Griffes keine Erinnerung an das

[1]) Auf einem Kapitäl der Apartimenti Borgia abgebildet bei Ch. Yriarte. Autour des Borgia S. 31. Herrn *Charles Yriarte* in Paris verdanke ich auch handschriftliche Nachrichten über das Vorkommen der Wappenzeichen; ferner eine Notiz, dass sich auf den Emails des Schwertes, welches er 1881 in Berlin untersucht hat, die Inschrift OPVS und der Rest des Künstlernamens O befunden habe. Jetzt ist nur auf einem der blauen Emailstreifen ein . . NO zu erkennen, das den Schluss eines Wortes von 4, höchstens 5 Buchstaben gebildet haben muss und eher wie der Rest einer Devise aussieht. Für die Wappen vergl. auch Yriarte. Les Borgia S. 21.

ursprüngliche Stück mehr vorhanden, man brachte in Bild und Inschrift darauf an, was man von der Waffe wusste. Die Jahreszahl 1498 entspricht der oben erwähnten römischen Datierung des Weihnachtsfestes.

Die alte Klinge nebst Griff waren sicherlich schon 1617 verschwunden. Hainhofer (a. a. O.) nennt es »ein Schwerth mit silberner Scheide«, auch im Inventar von 1637 heifst es »Ducis Bogislaj Magni grofses Schwerd mit der silbernen und vergüldeten Scheide«. In beiden Fällen würde das Schwert in seinem alten Zustande mit dem silbernen Griff lediglich als ‚silbernes' oder ‚vergüldetes Schwert' bezeichnet worden sein. Im Inventar der Rüstkammer von 1718 wird der jetzige Griff ausdrücklich beschrieben. Nach der Gesamtform und nach der Tracht des Ritters auf dem Knaufe möchte ich den Griff um 1580 setzen, die Unbehilflichkeit der Arbeit weist nach Stettin.

1718 war aber auch noch vorhanden: »Der *Gürtel* von rother Seide auf beyden Seiten mit Gold und Silber gestickt, darauf 32 silberne und vergoldete Röschen, 2 aber mangeln daran, auf der einen Ecke des Gürtels ein silbern verguld und durchbrochen Schildt darauf roth grün und weifs granulirt, auf der andern Ecke nichts« also sicherlich ein Gürtel, wie der hessische, mit emailliertem Wappenschilde, entsprechend denen auf der Scheide.

IV. DAS KURBRANDENBURGISCHE SCHWERT

Tafel II, 2

Das als Kurschwert bekannte Schwert des preufsischen Krontresors ist während der letzten zweihundert Jahre gleich dem Reichsschwerte in der Rüstkammer, seit 1810 in der Kunstkammer, seit 1857 im Krontresor aufbewahrt.

In der Beschreibung der Kunstkammer von 1833 giebt Ledebur[1]) die ihm nicht völlig entzifferbare Inschrift der Klinge und weist es auf Grund der sechs auf der Scheide befindlichen Wappen in die Regierungszeit Joachims I 1499—1535. Ledebur nimmt das Schwert für ein specielles Abzeichen der kurfürstlichen Würde, indem er sich an den überlieferten Namen ‚Kurschwert' hält.

Der Hausarchivar, T. Märcker, welcher das Schwert 1860 im Krontresor untersucht hat,[2]) hält das Schwert für eine Prunkwaffe, welche Kurfürst Friedrich II 1440—1470 sich in Nürnberg oder Augsburg habe anfertigen lassen. Er verweist auf einen Brief des Kurfürsten an seinen Bruder, den damaligen Markgrafen Albrecht Achilles.[3]) Friedrich erzählt von seiner Zusammenkunft mit König Matthias von Ungarn und sagt: »wir haben da uf Brandburgisch wol gelebt und einen schönen reisigen zeugk gehabt und uns gestalt als ein Kurfürste und unser *güldin Schwerdt* ist glich hoch des Königs Schwert in der Procession an des heiligen leichnams tag und sust überall getragen«. Hierin ist aber von einem neuen oder besonderen Schwert gar nicht die Rede, ein Schwert als Hoheitszeichen musste der Kurfürst jedenfalls haben, dass es ‚güldin' (braucht nur zu bedeuten ‚vergoldet') war, ist nicht auffallend; der Kurfürst betont lediglich die Achtung, die man seinem Hoheitszeichen erwies.

Märcker weist darauf hin, dass unser Schwert während der ganzen kurfürstlichen Periode nie als ‚Kurschwert', sondern nur als ‚das Schwert' bezeichnet wurde.

---

[1]) Allgemeines Archiv für die Geschichtskunde des preufsischen Staates 1833 S. 9.

[2]) Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit 1860 S. 327.

[3]) Vergl. Höfler, Das kaiserliche Buch von Albrecht Achilles S. 191.

Als der grofse Kurfürst die Souveränität Preufsens erlangte, kam im Gegensatz zu dem nunmehr geführten preufsischen (nachmaligem Reichs-) Schwert der Name Kurschwert in Gebrauch, so bereits im Inventar der Rüstkammer von 1718, ist also, wie schon bemerkt, nur eine Abkürzung für die Bezeichnung kurbrandenburgisches Schwert.

Auf der Zeughaus-Ausstellung von 1872 habe ich bei der Herausgabe der Photographien die Differenz der Arbeit, italienisch in der Scheide, deutsch in Teilen des Griffes, bereits betont, ohne sie jedoch erklären zu können.

Erst bei der heraldischen Ausstellung im Herbst 1894 erkannte ich, dass dieses Schwert in seinen Hauptteilen zu der Gruppe der vom Papst geweihten Schwerter gehöre; die bei der Reparatur vorgenommenen Untersuchungen ergaben verborgene Reste der päpstlichen Bezeichnung, und es ist jetzt möglich, den historischen Zusammenhang völlig sicher nachzuweisen.

Dieses Schwert hat am 6. Januar 1460 Albrecht Achilles, damals noch Markgraf von Brandenburg, vom Papst Pius II erhalten.

Es ist bekannt, dass der kriegerische, vielgewandte Markgraf Albrecht ein besonderer Liebling des Papstes war, welcher als Aeneas Sylvius den deutschen Verhältnissen besonders nahe gestanden hatte.[1] Pius II hatte 1459 einen Kongress nach Mantua berufen, um den von ihm geplanten Kreuzzug zu fördern. Die Mächte fanden sich nur zögernd ein. Pius II setzte seine gröfste Hoffnung auf den kriegerischen Markgrafen, den er zum Oberfeldherrn ausersehen und den er schon früher als ‚deutschen Achilles' verherrlicht hatte. Bei der Eröffnung des Kongresses am 26. September ist Albrecht noch nicht anwesend, er bekommt dringende Mahnbriefe, die noch erhalten sind. Am 23. Dezember ist er noch in Kempten,[2] also sicher zum Weihnachtsfeste noch nicht in Mantua. Erst zum Schlusse des Jahres trifft er ein und wird im Kongresse vom Papste mit einer übersprudelnden Lobrede begrüfst, die uns noch erhalten ist[3] und in welcher der Name des ‚deutschen Achilles' förmlich bestätigt wird.

Von diesen Umständen haben die Historiker Preufsens gebührend Notiz genommen, dagegen merkwürdigerweise nicht von der zugehörigen Nachricht, welche Pius II in seine Kommentarien selbst eingezeichnet hat.[4] Der Papst erzählt, wie er dem Markgrafen extra ordinem einen Kardinal entgegengeschickt und ihn öffentlich mit prachtvollen Worten begrüfst habe, sodann habe er ihm 10000 Goldstücke und zwei apulische Rosse geschenkt. »Dann aber überreichte er ihm in feierlicher Weise am Epiphaniastage (das ist der 6. Januar 1460) das Schwert, mit welchem am Geburtstage des Herrn der würdigste weltliche Fürst, welcher zugegen ist, beschenkt zu werden pflegt, und zugleich den mit Perlen geschmückten Hut.«

In der Mitte Januar 1460 ging der Kongress bereits auseinander, der Kreuzzug kam nicht zu stande.

Die für uns so wichtige Notiz über die Verleihung des Schwertes findet sich meines Wissens zunächst bei Zaluski, dann bei Moroni, bei den Historikern der Päpste,

[1] Vergl. G. Voigt, Pius II und sein Zeitalter III 104. Pastor, Geschichte der Päpste II 72.

[2] Droysen, Preufsische Politik II a 229.

[3] Pii II orationes. Lucae 1755 III 190.

[4] Pii II commentarii a. Joanne Gobellino composita. Frankfurt 1614 S. 91: Huic Mantuam venienti cardinalis St. Petri extra ordinem occurrit. Pontifex in auditorio publico eum excepit laudavitque magnificis verbis qui sua opera contra Turcas alacri et magno animo promisisset donat quoque decem mille aureis et equis Apulis duobus. In festo vero Epiphaniae ensem quo pro natalitio Domini dignior qui adest secularis princeps ornari solet et pileum margaritis ornatum dono ei inter solemnia dedit.

und mit einigen, aus den päpstlichen Archiven geschöpften Angaben bei Müntz. Diese Angaben konnten durch die Auszüge, welche ich dem Preufsischen Historischen Institut verdanke, berichtigt werden. Nach Müntz war das Schwert von 1459, welches mit einem Chalcedon geschmückt war, an Kaiser Friedrich III gegeben, das Schwert von 1460 an Albrecht Achilles. Der Hergang dagegen ist folgender:

Der Papst genehmigt[1]) am 14. Juli 1459 von Mantua aus die Bezahlung eines Schwertes, welches mit ganz besonderer Sorgfalt ausgeführt ist. Dass es die Inschrift und das Wappen des Papstes (nicht des Empfängers) trägt, wird ausdrücklich gesagt.[2])

Wir erfahren alsdann ebenfalls aus den römischen Archiven,[3]) dass an demselben Tage einer der Reisigen des Papstes, ein Nürnberger, Namens Sebald, mit dem Schwert zum Kaiser Friedrich III entsendet wird. Also das Schwert war im Juni in Rom fertiggestellt, wurde nach Mantua und von dort baldigst weitergeschickt. Augenscheinlich also ein Schwert mit der besonderen Bestimmung für den Kaiser, aufserhalb der gewöhnlichen Weihnachtsschwerter und von ungewöhnlich kostbarer Arbeit. Ob es überhaupt ‚geweiht' war, bleibt, wie schon oben bemerkt, zweifelhaft.

Für das Weihnachtsfest 1459 ist das gewöhnliche Schwert in Auftrag gegeben, für dessen Herstellung jedenfalls mehrere Monate nötig sind. Wenn selbst der Papst im Herbst gewünscht haben sollte, es an den Markgrafen Albrecht zu geben, so stand doch bis gegen Schluss des Jahres noch nicht einmal fest, ob er erscheinen würde. Die Bezeichnung des Schwertes mit den Wappen des Empfängers, die wir auch sonst stets vermieden sehen, war hier also jedenfalls ausgeschlossen. Über dieses Schwert, unser jetziges Kurschwert, haben wir ebenfalls die Zahlungsanweisung mit einigen uns sehr wichtigen Notizen.

Am 5. Januar 1460[4]) bekommt der schon oben genannte Goldschmied Simone di Giovanni[5]) von Florenz 131 Goldgulden ausgezahlt für das Schwert, das er ‚zum

---

[1]) Mandati camerali 1458—1460: es soll erhalten mag. Symon Johannis de Florencia aurifex Floren. seu mag. Alexander etiam aurifex ejus socius 329 fl. auri et bol. 9. In der Specifikation erscheint zunächst die goldene Rose, sodann:

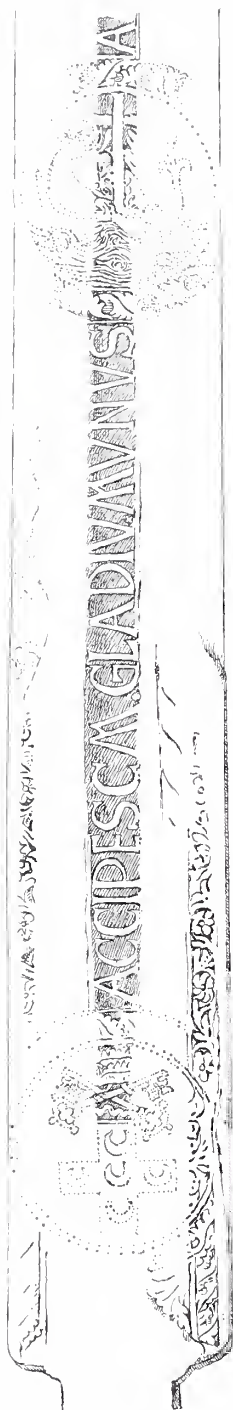
Item pro libris 10 et uncijs 6 de argento de carlenis posito in *spata* cum diminucion sunt libre 10 onz. 11 ℔. 6 ad rationem floren. similium novem cum uno q̃(?) pro libro =	fl. 90 bol. 18.
Item pro *ferro* dicte *spate* deaurato cum litteris et armis S^mi^ D. N. pape et pro factura et auro	» 4 » 36.
Item pro auro necessario ad *deaurandam* dictam spatam	» 20.
Item pro uno palmo cum dimidio de veluto cremosino pro *foederatura* dicte spate	» 2 » 1.
Item pro factura dicte spate in qua vacavit magister longe plus quam in alia	» 35.

[2]) Nach dem Vat. Archiv Intr. et Exitus tom. 444, fol. 165a war die Zahlung schon am 19. Juni erfolgt.

[3]) Vat. Archiv. Intr. et Ex. tom. 440, fol. 168a: Der Thesaurarius bezahlte Domino Sebaldo de Nurembergho S^m^ D. N. pape scutifero eunti ad portandum ensem ad ill^mum^ d. imperatorem pro suis expensis fl. auri 50.

[4]) Röm. Staatsarchiv. Mandati cameral. 1458—1460 fol. 133a: Die päpstliche Kammer befiehlt, auszuzahlen magistro Simoni Johannis de Florentia aurifabro floren auri de camera centum triginta unum sibi debitorum pro valore auri argenti veluti et unius pomi de Calcedonia positi in spata per eum facta pro festo nativitatis proxime preterito et pro manufactura dicte spate.

[5]) Über die verschiedenen Goldschmiede dieses Namens vergl. Müntz, Les arts à la cour des papes, extrait du vol. IX des Mélanges d'Archéologie de l'École franç. de Rome p. 19.



Von der Klinge des kurbrandenburgischen Schwertes 1459.

letztvergangenen Weihnachtsfest' geliefert, hierin ist eingeschlossen der Arbeitslohn und das Material Gold, Silber, Sammet und ein ‚Knauf (pomum) von Chalcedon', der auf das Schwert gesetzt ist. Der Goldschmied scheint das Schwert und andere Prachtstücke eigenhändig überbracht zu haben, er wird in einer anderen Anweisung von demselben Tage bezeichnet als ‚noviter in Mantua'.

Dieses ist also unzweifelhaft das Schwert, welches Albrecht Achilles erhielt. Als es in der Weihnachtsnacht geweiht wurde, war er noch nicht anwesend, zwei Wochen später wurde es ihm feierlich übergeben, wie Pius II selbst berichtet.

Hiermit waren übrigens die Gunstbezeugungen noch nicht zu Ende. Im Frühling 1460 schickt der Papst dem Markgrafen noch ein mit Diamanten und Perlen besetztes Kreuz, welches er für 75 Dukaten[1]) von einem fremden Händler gekauft hatte.

Die ursprüngliche Gestalt des Schwertes lässt sich aus den erhaltenen Teilen und den oben zusammengestellten Überlieferungen mit ziemlicher Sicherheit feststellen.

a) Die *Klinge*, 0,95 lang und 0,045 breit, ist in ihrer Gestalt nicht verändert, nur durch häufiges Schleifen und Putzen stark abgenutzt. Die geätzte Inschrift, welche sich auf beiden Seiten wiederholt, liegt in der Blutrinne. Sicher lesbar sind die Worte

ACCIPE SCM · GLADIVM · MVNVS · ADEO IN Q°
DEIIIIES(?) ADVSARIOS PP

Dagegen sind die angebrachten Rundfelder so abgenutzt, dass sie bisher gar nicht beachtet waren.

Die nebenstehende Abbildung des unteren Teiles der Klinge giebt alle erhaltenen Zeichen mit vollen Strichen und deutet die mit Sicherheit feststellbaren Ergänzungen durch punktierte Linien an.

Diese Ergänzungen wurden möglich durch den Vergleich mit der oben unter 4 aufgeführten Klinge in der Armeria zu Madrid, von welcher mir der Direktor der Armeria, Graf de Valencia de Don Juan, durch freundliche Vermittelung des Deutschen Botschafters, Herrn von Radowitz, eine mit besonderer Sorgfalt ausgeführte Abreibung und Darstellung in voller Gröfse gütigst zugehen liefs.

Diese Klinge — jetzt ohne Griff und Scheide — stammt von einem Schwerte, welches der Papst Calixtus III Borgia 1457 zu Rom von einem spanischen Goldschmiede Antonius Perez

[1]) Müntz, Les arts à la cour des Papes I 313. 14. März 1460: Duc. 75 papali paghamo a Adriano di Hamcher de la Mamgnia (?) merciaro per una crocietha d'oro comperamo dallui con 10 pezi di diamanti e 4 perle ne camti, la quale la Santità di nostro S. mando a donare al Marchese di Bramdiborgho. T. S. 1459—1460 fol. 107 a.

de las Cellas aus Saragossa anfertigen liefs und welches er 1478 dem König Heinrich IV von Kastilien verlieh. Sie erweist sich verschieden in der Gesamtform, aber in Anlage von Schrift und Ornament als so weit übereinstimmend mit der unserigen von 1459, dass dieselbe Skizze oder Anweisung, von einem Beamten der Kurie hergestellt, beiden Inschriften zu Grunde gelegen haben muss. Dieselbe Hand bei der Ausführung ist dagegen nicht anzunehmen. Die Klinge hat ein Schwertfegerzeichen, ein Schild mit sieben Punkten, welches Graf de Valencia, nach gefälliger schriftlicher Mitteilung, für italienisch ansieht.

Die Ätzung ist auf beiden Seiten vollständig erhalten, sie nimmt von der Gesamtlänge von 1,18 zwei Drittel 0,76 ein. Beide Seiten sind gleich. Dem Ansatz zunächst ist ein Kreisfeld mit einem Stier (Wappen des Papstes Borgia), mit der Tiara und den Schlüsseln darüber; sodann die Inschrift:

ACCIPE · SCM · GLADIVM · MVNVS · A · DEO · Ī QVO · DEICIES · ADVERSARIOS · PPLI · MEI · XPIANI .

zum Schluss die Tiara mit den Schlüsseln in einem gotisierenden Ornament.

In der Mitte der Inschrift befindet sich ein Kreisfeld, in demselben eine Barke, in welcher der hl. Petrus mit einem Kreuze (siehe S. 132).

Diese Klinge von 1457 giebt uns alles Material für die Ergänzung unserer Klinge von 1459.

Zunächst wird die Inschrift klargestellt, welche allerdings in dem Katalog der Armeria[1]) nicht ganz richtig gelesen ist.

Das unvollständige Wort in der Mitte (von Märcker[2]) ergänzt in quo DEI · FERIES adversarios) in Madrid DEI · CIES gelesen, heifst in Wahrheit DEIICIES, allerdings hat es der Ätzer der brandenburgischen Klinge, wie es scheint, DEIITIES geschrieben. Die letzten, bei uns erhaltenen Buchstaben PP (bei Märcker ‚perpetuo') sind nicht der Schluss, sondern lauten mit Fortsetzung ‚populi mei christiani'.

Dieser Spruch ist der leicht geänderte Vers, Maccabäer II 15. 16:

accipe sanctum gladium munus a deo in quo deiicies adversarios
populi mei Israel.

Judas Maccabäus erzählt dem Volke seinen Traum, dass ihm der Hohepriester Onias erschienen sei und den Propheten Jeremias vor ihn geführt habe; dieser habe ihm sodann mit seinen Händen ein goldenes Schwert gegeben und zu ihm gesprochen: »Nimm hin das heilige Schwert, das dir Gott schenkt, damit sollst du die Feinde schlagen«.

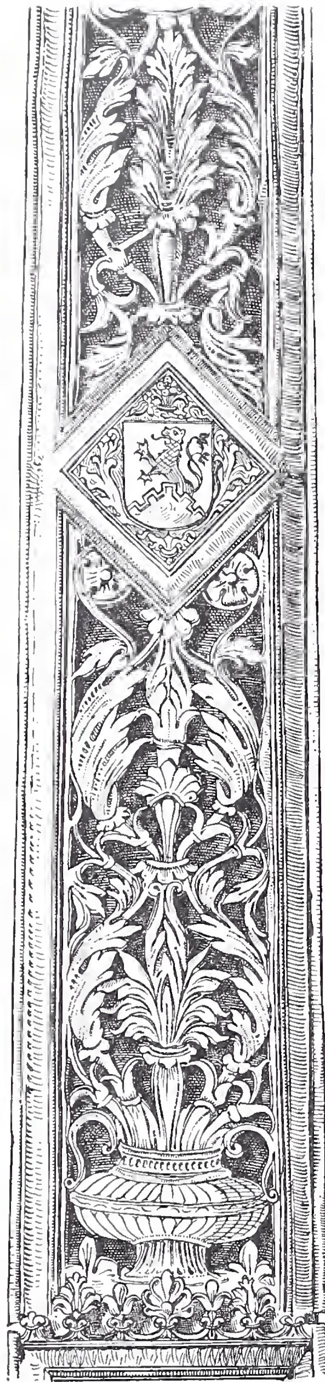
Diese biblische Erzählung ist das eigentliche Vorbild dafür, dass der Priester dem Krieger ein geweihtes Schwert verleiht; diese Erzählung bildet daher auch den Kern der bezüglichen Ansprachen bis in das XVIII Jahrhundert hinein und die Eingangsworte ‚accipe gladium' gehören zu der Formel der Übergabe.

Nächst der Inschrift erweist sich aber auch die Verzierung als gleich bei den beiden Schwertern von Madrid und Berlin. In dem unteren Kreise befand sich auch bei uns das Wappen des Papstes. Es konnte allerdings erst bemerkt werden, als bei der Reparatur die Klinge aus dem Griffe ausgehoben wurde. Aus der Zeichnung der Klinge ist ersichtlich, dass von dem Wappen Pius' II aus dem Hause Piccolomini,

---

1) Citiert von Müntz, Les épées 1890 p. 284. Aus dem Katalog von 1854 p. 70.

2) Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit 1860. S. 327.



Von der Scheide
des kurbrandenburgischen Schwertes
1459.

ein Kreuz mit fünf Halbmonden, noch drei erkennbar sind, ebenso die Tiara über den Schlüsseln als Krönung des Wappens.

Dieser glückliche Fund giebt uns also die volle Bestätigung, dass dieses Schwert kein anderes sein kann als das von Pius II an Albrecht Achilles verliehene.[1])



Von der Klinge
des Schwertes
in Madrid.

Ebenso befand sich in dem mittleren Kreisfeld die Barke mit dem Kreuz; von der Figur des Petrus, die das Kreuz hält, sind noch die Hand und Teile des Körpers sichtbar.

b) Die *Scheide*, 0,98 lang, 0,075 breit. Von den Bestandteilen der Scheide gehören in die päpstliche Zeit lediglich die in durchbrochener Arbeit aus vergoldetem Silber hergestellten Füllungen beider Seiten. Diese Füllungen (s. Abbildung) zeigen das typische Palmettenmuster. Auffallend ist es, dass die Einzelheiten altertümlicher erscheinen als auf dem um vier Jahre jüngeren Schwerte des Bentivoglio. Die Akanthusblätter haben eine spitzige, fast gotisierende Form, die rautenförmige Gestalt der Wappenfelder, die wir sonst nur rund kennen, hat auch mittelalterlichen Charakter. Man würde derartige Formen nicht um 1460, sondern im Anfang der Renaissancekunst 1420—1430 vermuten. Hier scheint über die oben besprochene Erhaltung älterer Typen hinaus der direkte Einfluss eines älteren Modells vorzuliegen. Diese Scheide ist nämlich nicht, wie es den Anschein hat, in getriebener Arbeit hergestellt, sondern ist gegossen; sicherlich um Arbeit zu sparen. Der Goldschmied wird also schwerlich für den Guss ein neues Modell gemacht, sondern ein altes benutzt haben, das sich in seinem Vorrat befand. Hierbei ist zu beachten, dass (vergl. Müntz a. a. O.) zwei aus Florenz stammende Goldschmiede Namens Simone di Giovanni von 1427 an in Rom für den Papst gearbeitet haben, sicherlich also Glieder der Familie, in welcher sich die Modelle ohne weiteres erhalten konnten.[2])

---

[1]) Dass an kein anderes Mitglied des brandenburgischen Hauses vom Papste ein geweihtes Schwert verliehen ist, bestätigt mir auf Grund der vatikanischen Archive Herr Professor L. Pastor in Innsbruck.

[2]) Die Hoffnung, dass sich eine ältere Scheide desselben Modells aus der Zeit des Calixtus III Borgia erhalten habe, erwies sich als trügerisch. In dem Werke von Yriarte, Autour des Borgia, trägt das Titelblatt eine

Wie diese Scheide 1460 ausgesehen hat, können wir uns nach Mafsgabe der erhaltenen gleichzeitigen Stücke mit einiger Sicherheit vorstellen. Die Grundform war die jetzige. Auf den sechs rautenförmigen Platten befanden sich Wappen und Embleme des Papstes Pius II Piccolomini, also das Kreuz mit den fünf Halbmonden, die Tiara über den gekreuzten Schlüsseln und Verwandtes. Auf der jetzt kahlen Spitze und auf der Vorderseite des Mundstückes kehrten die päpstlichen Wappen wieder, in farbigem Email ausgeführt. Vielleicht war auch das Sinnbild der Klinge, Petrus auf der Barke hier noch einmal angebracht. Wenigstens war dies auf dem so nahe verwandten Madrider Schwerte von 1458 der Fall.[1])

Bei der Umarbeitung des Schwertes, 1530—1540, sind die Einfassung der durchbrochenen Platten, das Mundstück und die Spitze völlig neu hergestellt. Die Arbeit daran ist nicht sonderlich fein, die Spitze ist bis auf einige gravierte Striche kahl gelassen, auf dem Mundstück sind Tierfiguren eingraviert, auf der Vorderseite ein Bär und ein Reh, auf der Rückseite zwei Vögel, Schwan und Krähe (?). Derselben Umarbeitung gehören die Einfassungen der sechs rautenförmigen Felder an, sowie die aufgelegten sechs brandenburgischen Wappenbilder, welche in silbernen Tafeln graviert und in Schmelzfarbe mit den Tinkturen versehen sind. Die gravierten Eckblätter dieser Felder haben deutsche spätgotische Formen.

c) Der *Griff.* Die am Schlusse dieses Aufsatzes angebrachte Abbildung zeigt, wie wir uns denselben in seiner ursprünglichen Gestalt vorstellen dürfen. Von dem päpstlichen Schwert ist erhalten die eigentliche *Griffstange,* in Silber gegossen, durch einen Knopf abgesetzt, mit flachem Akanthus belegt, völlig mit den übrigen Schwertern übereinstimmend. Ferner die Muschel, Silber getrieben und graviert, ganz übereinstimmend mit der am Schwerte Bentivoglios.

Verloren dagegen ist die *Parierstange.* Die gezeichnete Ergänzung zeigt die um 1460 übliche Form, bei einfacher Ausführung, wie an den gleichzeitigen Venezianer Schwertern. Die Stange war kantig und trug sehr wahrscheinlich die Inschrift: Pius II Piccolomini P · M · Pontificatus sui anno II. Ohne eine derartige Inschrift ist uns kein Schwert bekannt, und da sie sich auf der Klinge nicht befand, so kann sie, wie bei dem hessischen Schwerte, nur hier gestanden haben. In den aufgebogenen Voluten könnte allenfalls der Halbmond der Piccolomini als Ornament eingefügt gewesen sein.

Randleiste mit genau dem Ornament des brandenburgischen Schwertes und mit Stieren in den Rautenfeldern. Nach gefälliger Zuschrift des Herrn Yriarte ist dieses Ornament nach einer Photographie unseres Schwertes entworfen und von ihm den Borgias angepasst.

[1]) Es ist über diese verlorene Scheide noch eine Notiz vorhanden, welche nach der gütigen Mitteilung des Grafen von Valencia in der, noch ungedruckten, neuen Auflage des Katalogs der Armeria erscheinen wird. In einem Inventar des Schatzes im Alcazar von Segovia 1503 wird das Schwert beschrieben. Dabei heifst es: »Der Knauf, Griff und Parierstange sind ganz von vergoldetem Silber. Inmitten des Knaufes steht (que dice) die Aufschrift ‚Calistus Papa tertio'. Auf der silbernen, vergoldeten Scheide von durchbrochener Arbeit befinden sich Eichenblätter mit goldenen Eicheln und vier runde Emails, auf dem mittleren Stück ist dargestellt S. Peter mit dem Kreuz in der Hand auf einem Schiffe, auf den beiden Feldern zur Seite befindet sich je ein farbiges Kreuz und vier Kinderfiguren (chicas). Das Mundstück hat das emaillierte Wappen des Papstes, das Schild mit dem Ochsen und einige blaue Buchstaben«. (Diese Inschrift ist auch teilweise abgedruckt bei Davilliers a. a. O. S. 141.) Sehr auffallend sind hier die Eichenblätter und Eicheln (hojas de carrasco con suas bellohas), die sonst nur als Wappenlaub an den Schwertern der Rovere vorkommen. Es wäre wohl möglich, dass die in Spanien um 1503 weniger geläufigen Akanthusblätter der Palmetten mit den umschliefsenden Knäufen gemeint sind.

Verloren ist ferner der ursprüngliche *Knauf*, von dem wir wissen, dass er ein ‚pomum de Calcedonia' gewesen ist. Dieser aus einem Chalcedon gearbeitete Knauf war wahrscheinlich annähernd kugelförmig, wie an den Venezianer Schwertern. Dass er in künstlerisch geschnittener Arbeit Embleme getragen haben sollte, ist nicht anzunehmen, eine so teure Arbeit würde in der Rechnung, in der sogar des Sammets für die Unterlage gedacht ist, sicherlich angeführt sein. Der Knauf wird also kaum anders ausgesehen haben, als auf unserer Zeichnung.



Parierstange des kurbrandenburgischen Schwertes.

Der deutschen Umarbeitung gehören von den Teilen des Griffes an: Die *Parierstange*, vierkantig, leicht gebogen in spät mittelalterlicher Form, in gravierter Arbeit mit spätgotischem Blattwerk geschmückt; ferner der *Knauf*, mit einem etwas plumpen gebuckelten Ansatz und einer Deckplatte, auf welcher in leichtem Relief sich Blattranken im Stil der deutschen Frührenaissance befinden.

Die Zeit der Umarbeitung. Für diese Frage sind wir lediglich auf eine Beurteilung der verwendeten Formen angewiesen.[1] Zunächst die *Wappen:* Es befinden sich, vom Mundstück zur Spitze vorschreitend, auf der Vorderseite:

1. Der rote Adler von Brandenburg, rechts sehend;
2. der schwarze Greif von Kassubien, ungekrönt, rechts sehend;
3. der rote Greif von Pommern, ungekrönt, rechts sehend;

auf der Rückseite:

4. der Löwe von Rügen über den Zinnen (die Farbe fehlt);
5. der Löwe des Burggrafentums Nürnberg, gekrönt, nach rechts gekehrt, innerhalb des zehnfach gestückten Bordes;
6. der quadrierte Schild von Hohenzollern.

Es ist schon oben darauf hingewiesen, dass genau in dieser Zusammenstellung das brandenburgische Wappen von Joachim I. 1499—1535, geführt worden ist. Nach 1529 finden sich im Wappen alle pommerschen Besitzteile, 1538 kommt Krossen hinzu.

Einen weiteren Anhalt für die Zeitbestimmung bildet die *Form der Ornamente*. Das Blattwerk des Knaufs hat die ganz bestimmten Formen, die wir auf den Ornamentstichen der Behams und Aldegrevers kennen. Diese Feigenblätter finden sich ohne weiteren Zusatz von Akanthus und sonstigem Renaissanceornament nicht vor 1530 und fallen hauptsächlich in die Zeit von 1535—1539. (Wir finden sie daher auch in völlig gleicher Form auf dem preufsischen Schwerte von 1541.) Es ist daher nicht anzunehmen, dass dieser Knauf erheblich vor 1540 gearbeitet ist.

Schwieriger zu bestimmen ist das Ornament der Parierstange. Es enthält die lappigen Blattformen aus dem letzten Ableben der Gotik. Wir würden geneigt sein, es in die Zeit von 1530 zu setzen, aber die Möglichkeit, dass es sich in der Werkstatt eines Goldschmieds noch Jahrzehnte länger erhalten hat, ist keineswegs ausgeschlossen, so dass es sehr wohl zugleich mit dem Knaufe um 1540 gearbeitet sein kann. Dieses Nebeneinander von altgewohnter Gotik und neu aufgegriffener Renaissance ist in diesen

[1] Nach gütiger Mitteilung der Herren Dr. Friedländer vom Geheimen Staatsarchiv und Dr. Berner vom Königlichen Hausarchiv sind an beiden Stellen keinerlei Aufzeichnungen über das Schwert erhalten.

Zeiten nicht selten. In den für die Goldschmiede als Vorlagen bestimmten Stichen von Daniel Hopfer (1527—1549) ist es mehrfach zu finden; an etwas entlegeneren Stellen, wie dem Berlin jener Periode, ist es noch weniger auffallend.

Allerdings ist auch die Möglichkeit zweier Umarbeitungen nicht ausgeschlossen. Stange und Wappen könnten um 1530 unter Joachim I entstanden sein, der Knauf aus Chalcedon, damals noch erhalten, bald darauf zerbrochen und um 1540 ergänzt sein.

Für diese Frage ist aber noch ein anderes Moment zu beachten. Ist es wahrscheinlich, dass der streng katholische Joachim I ein geweihtes Schwert der päpstlichen Abzeichen entkleidet und in ein weltliches Schwert umgewandelt haben sollte? Für diesen Vorgang müssen wir doch wohl den Eintritt der Reformation 1539 als Voraussetzung nehmen. Dass der Knauf aus Chalcedon zufällig eines Ersatzes bedurfte, wäre erklärlich, aber in der Veränderung der übrigen ganz festen Teile zeigt sich ein geflissentliches Vorgehen gegen die päpstlichen Erinnerungen; erhalten ist von der römischen Silberarbeit nur das bedeutungslose Ornament.

Für die Zeit um 1540 spricht von den neuen Teilen direkt der Knauf, die Parierstange lässt sich erklären. Aber auch die Reihe der Wappen kann kein direktes Hindernis für diese Datierung bieten. Joachim II führt allerdings für gewöhnlich neun Wappenfelder,[1] aber wenn eine Einschränkung geboten ist, so werden nur die vorzüglichsten benutzt. Auf dem Thaler von 1539 befinden sich von unseren oben angeführten sechs Feldern sogar nur vier, Brandenburg, Pommern, Nürnberg und Hohenzollern. Da auf dem Schwerte nur sechs Felder verfügbar waren, so wird man die jüngsten Stücke weggelassen haben und somit zu einer Reihe gekommen sein, die dem Wappen Joachims I entpricht.

Wir werden also wohl gut thun, die Zeit kurz nach der Reformation von 1539 für die Umarbeitung in Anspruch zu nehmen.

Spätere Zusätze oder Veränderungen sind nicht vorhanden. Die durchbrochenen Platten von gegossener Arbeit waren brüchig geworden und verschiedentlich in ungeschickter Weise ausgeflickt. Bei der jetzt vorgenommenen Reparatur sind lediglich diese Schäden beseitigt, die alte Substanz des kurbrandenburgischen Schwertes ist unberührt gelassen.

Von dem geweihten Hut ist keine Spur geblieben. Unmöglich wäre es nicht, dass auf der bekannten Darstellung[2]) des Albrecht Achilles am Altar der S. Gumbertkirche in Anspach Schwert und Hut, welche von Vasallen hinter dem knieenden Fürsten getragen werden, nicht sowohl, wie man bisher annahm, Kurschwert und Kurhut, sondern vielmehr die beiden geweihten Stücke darstellen sollen. Für beide Annahmen sind sie gleich ungenau.

V. DAS CLEVISCHE SCHWERT

In den oben (S. 107) angeführten aus der Zeit von 1760 und von 1806 stammenden Notizen aus der alten Rüstkammer wird neben dem Kurschwert, dem preufsischen und pommerschen, augenscheinlich als gleichwertig, in demselben Kasten mit den obigen liegend *das clevische Schwert* genannt. Dagegen ist es nach Ledebur[3]) 1810

[1]) Gritzner, Die Wappen der Kurfürsten zu Brandenburg von 1417—1701. Berlin 1894. S. 16.

[2]) Stillfried, Die Altertümer des Hohenzollernschen Hauses II.

[3]) Archiv XI 226.

nicht mit den übrigen an die Kunstkammer gelangt und scheint seitdem verschwunden zu sein. Es ist möglich, dass es zu den Silberschätzen genommen wurde, die 1806 in Memel zur Einschmelzung gelangten, obgleich der geringe Silberwert und die Zugehörigkeit zu den anderen Kronschwertern diese Annahme nicht gerade wahrscheinlich machen.

Wie dieses clevische Schwert beschaffen war, darüber haben wir keine sichere Notiz. Es könnte ebenfalls ein geweihtes päpstliches Schwert gewesen und wegen dieser äufseren Übereinstimmung zu dem brandenburgischen und pommerschen in denselben Kasten gelegt worden sein. Am Weihnachtsfest 1574 hat Gregorius XIII dem Fürsten Carl von Cleve-Jülich bei seiner Anwesenheit in Rom Schwert und Hut verliehen.[1] Diese Kleinodien könnten mit der viel umstrittenen clevischen Erbschaft im XVII Jahrhundert an Brandenburg gefallen sein.[2] Wie dieses Schwert ausgesehen hat, können wir aus dem in Wien befindlichen Schwert, das Gregorius XIII 1583 (vergl. Nr. 10 S. 117) verlieh, entnehmen.

Diese Vermutung wird aber durch das (S. 107) bereits erwähnte alte Inventar der Königlichen Rüstkammer erheblich in Frage gestellt. Dort findet sich ein Revisionsprotokoll vom 4. Dezember 1718, in welchem als besondere Gruppe A behandelt wird ‚Chur-Schwerter Preusch und andere Schwerter'. Diese Gruppe enthält als

Nr. 1 ein Churschwerdt mit den churfürstlichen Wappen etc., also sicher das Kurbrandenburgische.

Nr. 2. Ein Schwerdt ... auf der Scheide biblische Historien ... etc., also sicher das Preufsische Reichsschwert, aber hier nicht als solches bezeichnet.

Nr. 4. Das Pommersche Schwert mit Angabe der Inschriften etc.

Unter *Nr. 3* ist verzeichnet: »Ein Schwert, die Klinge mit Reutern ausgestochen, Creutz und Knopf Silber und verguld, der Griff mit silbernen verguldeten Drat bewunden, wobey eine rothe sammeten Scheide mit dem silbernen vergüldeten Ober Mittel und Ohrband« (foll heifsen Ortband gl. Spitze).

Da nun hier vier Schwerter als Gruppe behandelt sind und vier Schwerter in den Aufzeichnungen von 1760 wiederkehren, von denen drei sicher die gleichen sind, so ist es sehr wahrscheinlich, dafs das Schwert Nr. 3, hier ohne Bezeichnung der Herkunft, dasselbe ist, das später als ‚clevisches' aufgeführt wird.

Das Schwert Nr. 3 ist nun 1810 an die Kunstkammer gelangt. Ledebur bezeichnet das ‚clevische' als nicht dorthin gelangt, aber ebenso bezeichnet er an derselben Stelle das ‚preufsische'. Also ist hier ein Irrtum möglich.

Weshalb aber das Schwert Nr. 3 im Jahre 1760 als das ‚clevische' bezeichnet sein soll, ist mir unerfindlich. In dem Inventar der Kunstkammer von 1825 heifst es einfach ein Churschwert. Später heifst es, dafs es dem Churfürsten Georg Wilhelm gehört haben soll. Diese Angabe ist auch im Hohenzollern-Museum, wo es sich jetzt befindet, beibehalten.

Das Schwert ist ein Ceremonialschwert, ein ‚Vortrageschwert', ein Zweihänder mit aufwärts gerichtetem Ornament auf der Klinge. Auf beiden Seiten gravierte Reiterfiguren und die Wahlsprüche:

---

[1]) Palatius gesta pontificum Romanorum, Venedig 1688. IV 357: ‚ensem et galerum nocte sacratum praecedente Clivensi principi dono tribuit'. Der Fürst ist noch in demselben Jahre in Rom gestorben.

[2]) Auch hierüber haben die Berliner Archive nichts ergeben.

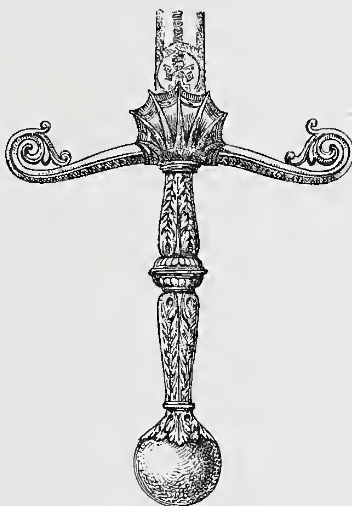
Constantes fortuna adjuvat
Regere se ipsum summa est sapientia
Inter arma silent leges
In te Domine speravi non confundar in aeternum.

Der Griff und die Beschläge der Scheide sind von Silber, vergoldet, gute Arbeit. Das Ornament aus dicken Blumen und Akanthusblättern, weist mit Sicherheit auf die Zeit 1670—1680. Da der letzte Herzog von Cleve 1609 starb, so kann dieses Schwert unmöglich von jenem Hause stammen, müfste also den Namen ‚clevisch' aus einem andern Grunde bekommen haben. Auch Kurfürst Georg Wilhelm († 1640) als Besitzer ist ausgeschlossen, höchstens könnte die Klinge, die etwas älter als die Goldarbeit ist, ihm gehört haben.

Irgend ein Abzeichen finde ich nicht. Über den gravierten Reiterfiguren auf der Klinge befindet sich ein Arm mit einem Schwert, der aus den Wolken ragt. Vielleicht giebt dieses Zeichen und die Wahl der Sinnsprüche einen Anhalt für die Herkunft.

Zum Schluss möchte ich noch auf eine Notiz bei Küster[1]) hinweisen, die von einem Schwerte berichtet, das sich um 1760 in der Königlichen Rüstkammer zu Berlin befand und gleichfalls verschollen ist. Sie lautet: »der Degen welchen König Wittekindus geführet worauf die Worte zu lesen: Wittekindus ille magnus Hertog to Engern, Fürst to Rügen, Hertog der Franken, König der Sassen. Anno 706 (stehet nicht im Inventario)«. Nach dieser verwunderlich abgefassten Inschrift kann man sich keine Vorstellung von dem Schwerte machen, immerhin mag es ein durch sein Alter ausgezeichnetes Stück gewesen sein.

[1]) Küster, Altes und Neues Berlin II, S. 99 sub 18.



Der Griff des kurbrandenburgischen Schwertes
in der ursprünglichen Form von 1459.

FARBENHOLZSCHNITTE VON LUCAS CRANACH

VON FRIEDRICH LIPPMANN

Unter den datierten Arbeiten Cranachs aus dem Jahre 1506 finden sich zwei Farbenholzschnitte, »der hl. Christoph« und »Venus und Amor«.

Das Verfahren, durch Anwendung mehrerer Holzstöcke buntfarbig zu drucken, taucht in seinen Grundzügen schon im XV Jahrhundert auf, aber erst im Anfang des XVI gelangt der Farbenholzschnitt in Deutschland und bald darauf in Italien zur Vervollkommnung und künstlerischen Verwertung. Die Bezeichnung Clair Obscure, die dieser Technik in neuerer Zeit gegeben wurde, geht auf die italienische Bezeichnung: »In chiaro e oscuro« zurück; so nannte man Zeichnungen auf dunklem Grund mit aufgehöhten weifsen Lichtern.

Federzeichnungen auf braun, grün oder dergleichen grundiertem Papier in sorgfältiger Weise auszuführen und die Modellierung zu runden und zu erhöhen durch Auftragen von weifser Deckfarbe auf die hellen Stellen, war eine überall bekannte Technik und ganz besonders beliebt bei den deutschen Künstlern des XVI Jahrhunderts. Derartig behandelte Zeichnungen scheint man zu jener Zeit Zeichnungen in »Steinfarbe« oder in »gefälschten Farben« genannt zu haben[1]). Das Ziel, das Cranach bei der Anfertigung seiner Farbenholzschnitte vorschwebt, war, die farbige Wirkung solcher Zeichnungen durch Druckverfahren zu erreichen. Er verwendet dazu zwei Platten. Die erste Platte deckt z. B. in brauner Farbe die ganze Bildfläche mit alleiniger Ausnahme der hellsten Stellen, die zweite, die Zeichnungsplatte, ist ein gewöhnlicher Holzschnitt mit Schwarz gedruckt. Das weifse Papier giebt auf diese Art die höchsten Lichter, die man in der Zeichnung durch Auftragen von weifser Deckfarbe zu erzielen pflegte, wie wir dies im »hl. Christoph«, in »Venus mit Amor« von 1506 und der undatierten »Ruhe der hl. Familie« sehen.

Die beiden erstgenannten Blätter sind die frühesten datierten, künstlerisch vollkommenen Farbenholzschnitte, die wir kennen.

Aufser von Cranach besitzen wir von deutschen Künstlern derselben Periode noch Farbenholzschnitte von Burgkmair oder vielmehr von dem nach seinen Entwürfen in Augsburg arbeitenden Antwerpener Holzschneider Jost de Negker, von Johann Vuechtlin (Wächtlin) in Strafsburg, von Hans Baldung Grien und von Albrecht Altdorffer in Regensburg. Von keinem der Genannten kennen wir derartige Arbeiten, die vor 1506 zurückgehen, wohl aber ist z. B. durch Burgkmair und de Negker der Farbenholzschnitt insofern weiter vervollkommnet worden, als diese durch Anwendung

[1]) So im Amerbach'schen Inventar. Woltmann, Holbein II S. 45.



LUCAS CRANACH

DER HEILIGE GEORG

GOLDDRUCK IN DER SAMMLUNG W. MITCHELL ZU LONDON

9

von drei und mehr Platten eine höhere malerische Wirkung erzielten, ja von Altdorffer haben wir Farbenholzschnitte, bei denen bis sieben Platten verwendet sind, also vollkommene Farbendrucke mit weitgehender koloristischer Wirkung[1]. Die deutschen Farbenholzschnitte bilden eine überaus anziehende Gruppe von Kunstwerken, auf deren Erörterung wir indes hier verzichten und uns auf die Frage beschränken müssen, inwiefern Cranach als der künstlerische Urheber des Farbenholzschnittes betrachtet werden darf.

Die Jahreszahl 1506 auf dem »hl. Christoph« und der »Venus« Cranachs ist mit dem schwarzen Holzstock gedruckt, nicht mit dem farbigen Stock, der dem Blatt erst den Charakter des Farbenholzschnittes giebt. Nun existieren von beiden genannten Blättern auch alte Abdrücke blofs vom schwarzen Stock, und es könnte daher sehr wohl sein, dass die Farbenplatte erst beigefügt wurde, als der Holzstock einige Zeit alt und früher schon allein abgedruckt gewesen war. Dass die Farbenplatte jedenfalls noch von Cranach selbst hinzugefügt ist, kann nicht zweifelhaft sein, denn auch sie trägt deutlich den Charakter seiner Kunstweise. Die Frage ist nur, sind Farbenplatte und schwarze Platte gleichzeitig, d. h. 1506, entstanden?

Um 1512 wird der Farbenholzschnitt schon in Augsburg durch Jost de Negker in grofser Vollkommenheit geübt, denn aus diesem Jahr ist Negkers prächtiges in drei Platten gedrucktes Portrait des Hieronymus Paumgartner datiert, und in einer gleichzeitigen Korrespondenz zwischen de Negker und Kaiser Maximilian rühmt sich Negker, die neue Kunst zu können auf »Damast Art« zu drucken, und nennt als sein Werk das vorhin erwähnte Portrait Paumgartners. Den Ausdruck auf »Damast Art« können wir uns leicht in Grisaille oder Camayeu übersetzen, eine Art Malerei, bei der nur mit Abstufungen eines Grundtones, z. B. matt graugrün, gearbeitet wird. Diese Bezeichnung pafst sehr gut auf das Portrait Paumgartners, es ist eine vollständige Grisaille. Eine schwarze Zeichnungsplatte ist dabei nicht verwendet — dadurch unterscheidet es sich von den Farbenholzschnitten Cranachs —, sondern alle drei Farbentöne sind nur Abstufungen eines Farbentons, und insofern durfte de Negker es als eine neue Sache rühmen. Das Verdienst, dem Farbenholzschnitt die erste künstlerische Verwendung gegeben zu haben, wird aber trotzdem wohl Cranach verbleiben. Wenn auch, wie oben gesagt, das Datum 1506 der schwarzen Platte auf dem »Christoph« und der »Venus« einen vollgültigen Beweis für sich allein noch nicht bildet, so treten doch andere Gründe hinzu, die es in hohem Grade wahrscheinlich machen, dass diese Blätter nicht blofs als Schwarzdrucke, sondern als Farbendrucke schon um diese Zeit gedruckt worden sind.

Wir kennen von dem Blatt »Venus und Amor« zwei verschiedene Abdrucksgattungen. Es mochte dem Künstler die allzusteil abfallende linke Schulter der Göttin auf den ersten Abdrücken störend erschienen sein, und die Schulterlinie wurde im Holzstock korrigiert. Eine solche Korrektur ist auch an einem fertigen Holzschnitt unschwer ausführbar und wird durch Herausschneiden der Fehlstelle und Einsetzen eines neuen Holzstückes bewerkstelligt. In der erwähnten zweiten Abdrucksgattung ist die Schulter erhöht. (Man vergleiche die umstehenden Abbildungen.) Diese Änderung rührt jedenfalls noch von Cranach selbst her, denn es giebt sehr gute alte Drucke des Blattes mit der erhöhten Schulter. Die Figur in den Farbendrucken hat jedoch immer die steile Schulter; dieselben müssen demnach gemacht sein, bevor

---

[1] Man erinnere sich an die »Schöne Maria von Regensburg«. Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsamml. VII 1886 S. 154.

die Änderung der Schulterlinie in der Holztafel vorgenommen war. Schon dieser Umstand spricht für ein relatives Alter dieses Farbenholzschnittes. Dass aber ein allzulanger Zeitraum zwischen der ersten Anfertigung des Holzschnittes und der nachträglichen Änderung der Schulterlinie kaum verflossen sein dürfte, lässt sich indirekt aus folgender Erwägung schliefsen. In dem Holzschnitt Cranachs, dem »Urteil des Paris« von 1508, ist die mittlere der drei rechts stehenden Göttinnen — wahrscheinlich Venus — bis auf die etwas andere Haltung der Arme fast genau dieselbe Gestalt wie die Venus von 1506. Als Cranach die Figur auf dem Parisurteil zeichnete, vermied er bereits den Fehler der allzusteilen Schulter-Bildung, denn diese Venus stimmt in der Bildung ihrer linken Schulter fast genau mit der zweiten Abdrucksgattung des Venusholzschnittes überein. Cranach hat seinen 1506 begangenen Zeichnungsfehler noch vor 1508 erkannt, und es ist demnach anzunehmen, dass die Venusplatte wahrscheinlich zwischen 1506 und 1508 verändert worden ist. Die Farbenplattendrucke der Venus müssen also, weil sie die steile Schulter haben, vor 1508 gemacht sein, daher das Datum 1506 nicht weiter verdächtig erscheinen kann. Aber noch ein anderer gewichtiger Umstand spricht für Cranachs Verdienst um die Aufnahme des Druckes mit mehreren Platten.



Ausschnitt aus dem I. Zustand des Holzschnittes
Venus und Amor
vor der Korrektur an der Schulter.

Conrad Peutinger in Augsburg, der gelehrte Ratgeber Kaiser Maximilians I, der für seinen kaiserlichen Herrn die grofsen litterarisch-künstlerischen Unternehmungen wie den Theuerdank, den Weiskunig und den Triumphzug betreiben half, stand auch mit anderen deutschen Fürsten ähnlicher Angelegenheiten wegen in Briefwechsel. Im Jahre 1507 schickt der Kurfürst von Sachsen an Peutinger mit »Gold und Silber gedruckte Kurisser«, d. h. Bilder von geharnischten Reitern, die sein Hofmaler — also Cranach — angefertigt hatte. Der Kurfürst wünscht, Peutinger möchte ähnliches Drucken mit Gold und Silber in Augsburg versuchen lassen. Diesem Wunsch willfährt Peutinger und sendet im September 1508 mit Gold und Silber auf Pergament gedruckte Reiter an den Kurfürsten. Die Sache scheint beträchtliche Kosten verursacht zu haben. Peutinger bittet den Kurfürsten, zu beurteilen, ob die Gold- und Silberdrucke gut gelungen seien. Auch an den Herzog Georg von Sachsen schickt

Peutinger solche Gold- und Silberdrucke.[1]) Ein glücklicher Zufall hat uns wenigstens einige Proben dieser Blätter erhalten. Das Original des Golddrucks, den unsere Tafel in getreuer Nachbildung wiedergiebt, befindet sich in der Sammlung von William Mitchell in London und ist ohne Zweifel ein Exemplar der mit Gold gedruckten Kurisser, von denen Friedrich der Weise einen an Peutinger geschickt hatte. Zur Herstellung dieses hl. Georg ist ein Holzstock benutzt, der auch als einfacher Schwarzdruck vorkommt. Aufser diesem ist aber noch eine zweite Platte in Anwendung gebracht, mit der das Gold, das hier die Höhung und die Lichter abgiebt, aufgetragen worden ist. Auf das mit Wasserfarbe und dem Pinsel dunkelblau gemachte Papier wurde mit der eigens dafür angefertigten Platte zuerst das Gold und dann der schwarze Holzstock, der die Umrisse der Zeichnung giebt, aufgedruckt. In dem Original ist das Blau des Papiers an einigen kleinen Stellen durch Wegkratzen entfernt, so dass diese Stellen z. B. auf dem Berg im Hintergrund hell erscheinen. Das Dresdener Kabinet besitzt ein Exemplar des hl. Georg,



Ausschnitt aus dem II. Zustand des Holzschnittes
Venus und Amor
mit der Korrektur an der Schulter.

[1]) Die Korrespondenz darüber veröffentlicht von Th. Herberger: Conrad Peutinger in seinem Verhältnisse zum Kaiser Maximilian I. Augsburg 1851. 4° (S. 26). Die hier in Betracht kommenden Briefe sind

1. ein Brief Peutingers an den Kurfürsten Friedrich den Weisen vom 24. September 1508:
   »In verschinem Jare (1507) hat E. F. G. Kamerer herr Degenhart Peffinger mir kurisser von Gold vnnd Sylber durch E. f. G. Maler mit dem Truck gefertiget, geanntwurt, mich damit bewegt, sollche Kunst allhie auch zuwegen zu pringen, vnd wie wol jch des ain Costen getragen, so hab jch doch von gold vnnd Sylber, auff pirment getruckt, kurisser zuwegen gebracht, wie E. f. G. jch hiemit ain prob zuschicke. Ewr furstlich durchlawchtigkait vnderthannigklich bittende, wöllen die auss gnaden besichtigen vnd mir zuerkennen geben, ob die also gut getruckt seyen, oder nit«. 1508 Sonnt. nach Mauritii (24. September).
2. ein Brief Peutingers an den Herzog Georg von Sachsen vom 25. September 1508:
   »Ich hab mit mein kunstlern allhie gefunden, von Gold und Silber auf Pirment vnd papier zu trucken, wie E. F. G. vormaln von mir ain buchlin hat, hie mit E. F. G. getruckt kurisser zuschick, vndertanigklich bittende wollen die aus gnaden besichtigen, vnd mir zu erkennen geben, wie E. F. G. solch kunst gefalle mich daneben zu E. F. G. vndertanigen diensten alzeit vngesparts fleis willig erpiettende etc. etc.«, 25. September 1508.

das dem der Sammlung Mitchell entspricht, mit dem Unterschied, dass statt des Goldes hier mit derselben (»Gold«-) Platte ein weifser Farbstoff aufgetragen ist. Das Dresdener Exemplar dürfte ein unvollendeter, d. h. noch unvergoldeter, Versuchdruck sein, der weifse Farbstoff — vielleicht Gummitragant — sollte wahrscheinlich als Untergrund für die Vergoldung dienen, und das Gold auf den noch feuchten Weifs- (Tragant-) Druck als Blattgold aufgetragen werden. Mit der Golddruckplatte ist auch das Monogramm L. C. aufgebracht.

Die Thatsache, dass der Goldduerck bereits 1507 vorhanden war, lässt nicht mehr daran zweifeln, dass die Farbenholzschnitte der »hl. Christoph« und »Venus und Amor« sehr wohl im Jahre 1506, aus dem sie datiert sind, entstanden sein können, und damit wäre so gut wie erwiesen, dass Cranach der erste gewesen ist, der die Technik des Farbenholzschnitts künstlerisch zu verwerten gewusst hat.

Wir erfahren aus den oben citierten Briefen, dass die Golddrucke Cranachs auf Peutingers Betreiben von Augsburger Künstlern nachgeahmt worden sind. Von den mit Gold und Silber auf Pergament gedruckten »Kurissern« der Augsburger kennen wir ebenfalls noch erhaltene Proben, beides in Blättern von Hans Burgkmair, das eine ein Reiterbild, das den Kaiser Maximilian zu Pferde darstellt, aus der ehemaligen Sammlung Hauslab, jetzt in der Sammlung des Fürsten Liechtenstein in Wien,[1]) und den hl. Georg in Schwarz und Silber gedruckt aus der Sammlung Holford in London, jetzt in der Sammlung V. Weisbach in Berlin. Die Augsburger Pergamentdrucke sind vielleicht technisch vollkommener behandelt als der Georg Cranachs, an effektvoller Wirkung ist ihnen aber der Versuch des Wittenberger Hofmalers überlegen. Das Schwarz und Gold in Burgkmairs Reiterbild Kaiser Maximilians ist ohne sonderliche Wirkung auf dem weifsgelblichen Pergament, und ebensowenig das Silber in der Kombination mit dem Schwarzdruck im hl. Georg der Sammlung Weisbach.

[1]) E. Chmelarz, Jost de Negkers Helldunkel-Blätter Kaiser Max und St. Georg. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. XV 1894.

Gedruckt in der Reichsdruckerei.



BERTOLDO DI GIOVANNI

BRONZE STATUETTEN

ORIGINALE IM K. MUSEUM ZU BERLIN

10

BERTOLDO DI GIOVANNI UND SEINE BRONZEBILDWERKE

VON WILHELM BODE

Die Kleinkunst der italienischen Bronzeplastik hat in neuerer Zeit in den Kreisen der Sammler aufserordentlich lebhafte Berücksichtigung gefunden. Dem Interesse für die Medaillen ist die Freude am Sammeln der Plaketten gefolgt; und seit einigen Jahren, nachdem der Vorrat an guten Medaillen und Plaketten im Handel derart erschöpft ist, dass neue Sammler kaum noch Aussicht haben, hat sich ein wahrhaft leidenschaftlicher Sammeleifer den Bronzestatuetten zugewendet. Gefällige Bronzefigürchen von feiner künstlerischer Durchbildung aus dem XV oder XVI Jahrhundert erreichen, selbst wenn der Künstler nicht bekannt ist, Preise, wie sie für die grofsen Marmor- und Thonbildwerke berühmter Meister bezahlt werden, ja die Privatsammler ziehen sie diesen jetzt sogar noch vor. Dafür hat die Versteigerung Spitzer den Beweis gegeben, in der eine in mehreren ähnlichen Exemplaren vorkommende Reiterstatuette Riccios fast bis 50000 Francs gesteigert und ein moderner Nachguss von Vischers Statuette am Sebaldusgrab, den Künstler selbst darstellend, mit etwa 43000 Francs bezahlt wurde. In der Vente Seillière wurde eine etwas gröfsere Gruppe von einem so späten Künstler wie A. de Vries sogar auf 65000 Francs getrieben; und Preise von 20000 bis 40000 Francs sind in diesen letzten Jahren wiederholt auch im Handel für kleinere Bronzefiguren oder Bronzegruppen gezahlt worden.

Mit dem Eifer der Sammler hat das Interesse der wissenschaftlichen Forschung für diesen Zweig der Renaissanceplastik nicht gleichen Schritt gehalten; ja bisher ist diese eigenartige Kunst kaum in das Bereich ernsteren Studiums hineingezogen worden. Und doch bieten die öffentlichen Museen Gelegenheit dazu in Hülle und Fülle. Das Museo Nazionale in Florenz, einzig und unerreichbar gerade durch seine Bronzen, welche mit der Sammlung Carrand noch unerwartet einen sehr wertvollen Zuwachs erhalten haben, ferner die seit kurzem im Archäologischen Museum des Dogenpalastes vereinigten Bronzesammlungen Venedigs, die Kaiserlichen Museen in Wien, das Museum von Oxford, das South Kensington Museum, das Museum in Braunschweig, die Galerie Liechtenstein in Wien und andere Sammlungen besitzen meist schon seit Jahrhunderten eine reiche und mannigfaltige Auswahl mehr oder weniger hervorragender Arbeiten dieser Art; neuerdings haben der Louvre und namentlich das Berliner Museum durch Ankäufe und Geschenke Sammlungen erhalten, die den meisten jener älteren Sammlungen gleich kommen oder sie noch übertreffen. Daneben haben zahlreiche Museen, namentlich in Italien, kleinere Sammlungen oder doch vereinzelte Stücke von wertvollen kleinen Bronzen aufzuweisen. Auch abgesehen von den Privatsammlungen in Paris, London, Berlin ist daher das Material zu vergleichendem Studium reichlich vorhanden und bequem zugänglich. Dasselbe bietet, abgesehen von dem hohen künstlerischen Wert, den ein

grofser Teil dieser kleineren Bronzen besitzt, und von der Bedeutung, die sie für die Geschichte der grofsen Plastik haben, für die Frage nach dem Verhältnis der Renaissance zur Antike, für die Kenntnis des Darstellungsgebietes der italienischen Plastik, für das Verständnis der Anschauung der Renaissancekünstler, für die Entwickelung der Bronzetechnik und ähnliche Fragen eine Fülle wertvollen Materials.

Dass trotzdem die Forschung bisher weder im grofsen noch für einzelne Gruppen oder Werke über einige gelegentliche Notizen hinausgekommen ist, hat ähnliche Gründe wie die geringe Förderung unserer Kenntnis der Plaketten seit den ersten Versuchen in E. Moliniers Werk über die Plaketten und im Illustrierten Katalog der Berliner Sammlung der Bildwerke christlicher Plastik. Die Bedingungen des verschiedenen Mafsstabes und des eigentümlichen Materials, das Vorhandensein von mehr oder weniger geringen Nachbildungen aus verschiedenen Zeiten, der absichtliche Anschluss an antike Vorbilder, die Beschäftigung einer Reihe sonst wenig oder gar nicht bekannter Künstler als Bronzebildner, wie der Umstand, dass durch Donatellos langjährige Thätigkeit in Padua ein und derselbe Meister sowohl in Toscana wie in Oberitalien der Begründer der gröfsten Giefshütten Italiens geworden ist, deren Meister dadurch von vornherein manche Verwandtschaft untereinander besitzen, erschweren die Bestimmung der einzelnen Arbeiten auf ihre Künstler in ungewöhnlichem Grade. Namen wie die des Donatello, Pollajuolo, Riccio und später eines Jacopo Sansovino oder Benvenuto Cellini werden der Mehrzahl dieser kleinen Bildwerke beigelegt; Bezeichnungen, die sich aber bei näherer Betrachtung meist als haltlose Gattungsnamen herausstellen.

Wie bei den Plaketten und wie für manche andere Gattungen und bestimmte Perioden der Kunst werden wir der Bestimmung dieser Bronzefigürchen dadurch allmählich näher kommen, dass wir Gruppen gleichartiger Stücke aussondern und dieselben entweder auf bekannte Künstler zurückzuführen suchen oder, wo das noch nicht angeht, unter Gruppennamen dieselben zusammenstellen und charakterisieren. Die folgende Studie hat den Zweck, zunächst für einen dieser Künstler, einen der bedeutendsten unter ihnen, dem wir mit Sicherheit seinen Namen geben können, für den Florentiner Bertoldo di Giovanni eine Reihe von Bronzestatuetten und anderer kleiner Bronzearbeiten nachzuweisen und dadurch das Bild dieses Künstlers, dem die neuere Kritik aufser der durch Vasari beschriebenen Reiterschlacht noch mehrere Bronzereliefs, Medaillen und Plaketten mit Recht zugewiesen hat, nach verschiedenen Richtungen zu erweitern.

Bertoldo ist uns als Schüler Donatellos und Lehrer Michelangelos überliefert; wir wissen, dass er dem Hause der Mediceer unmittelbar attachiert war, dass er speciell zu Lorenzo in engster Beziehung stand: dass er zu seiner nächsten Umgebung gehörte, seinen Sammlungen vorstand und in denselben seinen Schülern Unterricht erteilte. Als er am 28. Dezember 1491 in Lorenzos Villa Poggio a Cajano starb, beklagt ein Zeitgenosse diesen schweren Verlust mit den Worten, dass es »in Toscana, ja vielleicht in ganz Italien, keinen zweiten Künstler von so edler Begabung und Fertigkeit auf diesem Gebiete gab«. Über einen Künstler von dieser Bedeutung, der zu den beiden genialsten Bildhauern Italiens in dem Verhältnis als Schüler und Lehrer stand und der dem engsten Kreise des Lorenzo angehörte, müssten wir, so sollte man annehmen, die ausführlichsten Nachrichten, wenn nicht durch Überlieferung, so doch aus den Archiven besitzen. Statt dessen ist wohl über keinen zweiten Künstler von Florenz so wenig bekannt geworden als gerade über Bertoldo. Jene Notiz des Bartolommeo Dei bei Gelegenheit seines Todes, ein Brief des Künstlers an Lorenzo

de' Medici vom 29. Juli 1479, der für seine intimen Beziehungen zu demselben Zeugnis ablegt, endlich ein paar unbedeutende Angaben, die gleichfalls nur in Bezug auf seine Stellung zu Lorenzo Bedeutung haben, sind alles, was wir an gleichzeitigen Nachrichten über den Künstler besitzen. Leider haben wir auch kaum Aussicht, noch wesentlich mehr aus den Urkunden über ihn zu erfahren.[1])

Keine dieser dürftigen Angaben aus der Zeit des Künstlers spricht von seinen Werken, die wenigen unbestimmten Lobesworte des Bartolommeo Dei ausgenommen, worin dieser den Bertoldo preist als »scultore dignissimo e di medaglie optime fabricatore, il quale sempre col magnifico Lorenzo faceva cose degne«. Auch Vasaris



Bertoldo di Giovanni.
Reiterschlacht (rechte Hälfte).
Bronze-Relief im Museo Nazionale zu Florenz.

an verschiedenen Stellen seiner Werke zerstreute Notizen sind kaum mehr als eine Umschreibung jenes Ausspruches. »Era maestro molto pratico« — so sagt er in der Vita des Buonarroti — »e molto riputato, non solo per avere diligentissimamente

[1]) Herr A. Gherardi vom Florentiner Archiv, der die Urkunden und Briefe aus der Zeit Lorenzos eigens noch einmal für Bertoldo durchgesehen hat, teilt mir mit, die einzige Spur, die er noch fand, sei eine kurze Registerangabe unter den Briefen von Lorenzo an seinen Sohn Piero vom 28. Dezember 1491 (also gerade vom Todestage Bertoldos): »a maestro Stefano de Prato che medica Bertoldo, risposta ad una sua«; aber der Brief selbst fehle leider.

rinettato il getto de' pergami di Donato suo maestro, ma per molti getti ancora che egli aveva fatti di bronzo di battaglie e di alcune altre cose piccole, nel magisterio delle quali non si trovava allora in Firenze chi lo avanzasse«. Im Leben Donatellos nennt er Bertoldo kurz unter dessen Schülern: »l' imito assai, come si può vedere in una battaglia in bronzo d'uomini a cavallo molto bella, la quale è oggi in guardaroba del signor duca Cosimo«. Dieses Stück, ein in seiner Art umfangreiches Hochrelief,



Bertoldo di Giovanni.
Bellerophon mit dem Pegasus.
Bronze-Gruppe in den K. K. Hofmuseen zu Wien.

befindet sich noch heute unter den Schätzen des Mediceischen Hauses im Museo Nazionale zu Florenz; der aufserdem im Inventar der Guardaroba noch genannte Kentaur ist bisher nicht verifiziert worden. Ein anderes Stück, in seiner Art von ähnlicher Bedeutung wie die »Schlacht«, nennt Gian Marco Michiel: die Bronzegruppe des Bellerophon mit dem Pegasus, die zu seiner Zeit im Besitz von Alessandro Cappella in Padua sich befand; durch Louis Courajod ist dieselbe in einer Bronze der Samm-

lungen des österreichischen Kaiserhauses wieder erkannt worden, die auch durch die Inschrift am Sockel »EXPRESSIT ME BERTHOLDVS CONFLAVIT HADRIANVS« beglaubigt ist. Die dritte gleichfalls durch Inschrift gesicherte Arbeit ist die Medaille des Sultan Mahomed II.

Auf Grund dieser beglaubigten Arbeiten hat zuerst Hugo von Tschudi ein Paar bronzene Flachreliefs im Museo Nazionale, gleichfalls aus altem Mediceerbesitz stammend, für Werke Bertoldos erklärt. Den köstlichen kleinen Fries mit Putten, die den Wagen mit dem trunkenen Silen ziehen (nach den »imprese« am Wagen für Piero de' Medici gefertigt); eine gröfsere Kreuzigung Christi mit den Hh. Hieronymus und Franciscus unter den Angehörigen Christi (im Inventar Lorenzos aufgeführt, jedoch ohne Namen); endlich ein Relief der Beweinung Christi, von dem ein etwas späterer, durch unverstandene Ciselierung entstellter Nachguss sich im Louvre befindet. Die Bestimmung dieser bisher dem Donatello und (die letzten zwei) dem Antonio Pollajuolo und später von mir im Cicerone dem Agostino di Duccio zugeschriebenen Reliefs als Arbeiten Bertoldos ist in der letzten Auflage des Cicerone wie von Semrau in dem besonders glücklichen Abschnitt seines Buches über »die Kanzeln von San Lorenzo« [1]), in dem er Bertoldo behandelt, acceptiert und neuerdings auch bei der Benennung dieser Stücke im Bargello angenommen worden.

In diesen Arbeiten spricht sich der gleiche Charakter in leicht erkennbarer Weise aus, da der Künstler zu einer akademischen Bildung seiner Gestalten, seiner Komposition, Verkürzung, Reliefbehandlung u. s. f. neigt. Besonders charakteristisch ist das Bestreben, die Anatomie in den Figuren klar auszudrücken, was den Künstler zu einer ganz typischen Behandlung derselben führt. Das Knochengerüst ist scharf betont, namentlich der Brustkasten mit den Rippen, neben denen der Leib stark eingezogen erscheint; der Thorax tritt regelmäfsig über die Oberschenkel und bildet hier, je nach der Bewegung, einen mehr oder weniger vorspringenden Wulst; die Muskulatur des Halses ist sehr stark hervorgehoben. Die Extremitäten sind klein; der Kopf ist viereckig und meist mit ausgebildetem Hinterkopf; kleiner Mund, zierliche Nase, kleine mandelförmige Augen, die weit auseinander stehen, kleine und übertrieben weit nach hinten sitzende Ohren sind typisch. Die Haare sind in breiten Massen behandelt, der Bart leicht gelockt, meist in der Form der barbe carée. Das Frauenhaar ist in langen parallelen Strähnen geordnet. Es ist darin der Gewandbehandlung des Künstlers verwandt, für welche die grofsen parallelen Langfalten charakteristisch sind, die bei bewegten Figuren wie breite Bänder den durchscheinenden Körper umflattern; ähnlich, aber nicht so manieriert, wie sie bei seinem gleichalterigen Landsmann Agostino di Duccio besonders auffällig sind. Für die Reliefbehandlung ist bei Bertoldo das malerische Prinzip bestimmend; daher seine Vorliebe für das Flachrelief (die Reiterschlacht in Hochrelief ist eine Ausnahme, weil sie die Nachbildung eines antiken Sarkophages ist), für starke Verkürzung, für hohen Augenpunkt. Seine Figuren sind im Relief, auch in dem ganz hohen Relief der »Schlacht«, regelmäfsig malerisch verkürzt; ja, selbst auf seine Freifiguren überträgt er dies gelegentlich, wie wir in der Gruppe des Bellerophon sehen, vielleicht weil dieselbe für eine Nische bestimmt war

[1]) Die Frage, wie weit Bertoldo an den Kanzeln von San Lorenzo beteiligt ist, ziehe ich hier nicht in den Bereich meiner Betrachtung; der Künstler hat nach meiner Überzeugung an der Einrahmung, den Puttenfriesen u. s. f. keinen selbständigen, erfinderischen Anteil, wie ich an anderer Stelle (»Denkmäler der Renaissanceskulptur Toscanas«) nachzuweisen suchte.

und wie ein Hochrelief wirken sollte. Michelangelos beliebte Opposition in der Bewegung von Oberkörper und Unterkörper finden wir auch bei den Figuren seines Lehrers schon häufig, wenn auch nicht in so starker und typischer Weise; offenbar war dabei auch sein Bestreben schon, eine möglichst pikante plastische Wirkung in den verschiedenen Ansichten zu gewinnen.

Auf Grund dieser ausgesprochenen Eigentümlichkeiten des Meisters, wie sie aus seinen gesicherten Arbeiten uns klar entgegentreten, lassen sich nun noch eine Anzahl Reliefs sowohl wie Medaillen und kleinere Freifiguren in Bronze dem Bertoldo zuteilen.



Bertoldo di Giovanni.
Madonna mit Engeln.
Bronze-Plakette im Louvre zu Paris.

An die Reliefs im Bargello schliefst sich eine grofse, besonders anmutige Plakette eng an, die der Louvre mit einer der Schenkungen des grofsen Sammlers und Kenners His de la Salle erworben hat. Sie zeigt Maria stehend vor einer Nische, unten vier nackte Engel musizierend und tanzend, oben auf einem Gesims stehend zwei andere Engel mit dem Christkind spielend. Die Kindergestalten haben die gleiche Bildung wie in dem Kinderfries des Bargello, obgleich dieser ciseliert, das Madonnenrelief aber ein roher Wachsausguss ist; sie haben die gleiche Art der Verkürzung, der Haarbehandlung, der Extremitäten. Die Madonna stimmt dagegen in ihrer Bildung, wie in ihrer Gewandung mit den weiblichen Figuren in der »Schlacht« und namentlich in der »Kreuzigung« im Bargello überein; mit letzteren hat sie auch die flache Reliefbehandlung gemein. Louis Courajod hat dies Relief daher neuerdings schon als Werk Bertoldos bezeichnet.

Eine zweite etwas kleinere Plakette, die aus der Spitzerschen Sammlung in den Besitz eines anderen Pariser Sammlers übergegangen ist, scheint mir gleichfalls für Bertoldo in Anspruch genommen werden zu müssen, wenn hier seine Eigenart auch nicht so deutlich in die Augen fällt. Sie stellt einen Kentauren dar, ein Weib auf seinem Rücken, rechts und links ein Paar Satyre, von denen der eine die Frau geifselt, der andere sie bei den Haaren packt; wohl ein Motiv mit verstecktem allegorischen Inhalt. Abweichend ist hier das hohe Relief und der Umstand, dass dasselbe ein ganz flüchtiger Rohguss ist; aber die Art der Aufsicht und der Verkürzung, der Typus

der Köpfe, die Behandlung der Haare deuten selbst in der skizzenhaften Anlage, auf die sich der Künstler beschränkt hat, auf Bertoldo.

Völlig überzeugend als Arbeiten unseres Künstlers geben sich drei Statuetten in verschiedenen Gröfsen, die sämtlich den Herkules darstellen. Die kleinste ist vor längeren Jahren schon vom regierenden Fürsten Liechtenstein für seine reiche Sammlung von Bronzen erworben, mit der sie im Decius Mus-Saal aufgestellt ist. Sie zeigt Herkules stehend, die wuchtige Keule mit der Rechten geschultert, die Linke auf einen Schild gestützt; eine Weinranke schlingt sich um seine Hüften, und das Haupt, das er, über die linke Schulter schauend, ganz zur Seite wendet, schmückt ein Fruchtkranz. Die Figur stimmt mit dem zu äufserst rechts in der »Schlacht« angebrachten stehenden Gefangenen, namentlich in der Kopfbildung, bis in die Details so sehr überein, dass ein Zweifel über den Meister unmöglich ist. Doch ist die ganze Bildung voller, ja ausnahmsweise voll für Bertoldo; vielleicht mit Absicht, um, worauf auch die bacchischen Attribute deuten, Herkules hier als den geniefsenden zu charakterisieren.



Bertoldo di Giovanni.
Herkules.
Bronze-Statuette im Besitz des Fürsten Liechtenstein in Wien

Eine zweite Bronze, die erst im vorigen Jahre bei der Neuordnung des Museums zu Modena aus den Magazinen wieder hervorgeholt ist, zeigt Herkules zu Pferde. Um die nackten Glieder hat er die Löwenhaut geschlungen, in der Linken hält er die mit Weinranken geschmückte Keule, das bekränzte Haupt wendet er, gerade wie es die Liechtensteinsche Statuette zeigt, stark zur Seite. Auch das Pferd ist durch eine Weinranke um den Hals und einen breiten Fruchtkranz geschmückt, der auf dem Rücken an einem Widderkopf hinter dem Reiter befestigt ist. Was derselbe hier zu thun hat, und wie er zu deuten sei, ist mir auch vor dem Original nicht klar geworden. Die Gestalt des Herkules, namentlich der Kopf, ist der Statuette in der Liechtenstein-Sammlung, dem Hieronymus im Kreuzigungsrelief, und verschiedenen der Kämpfer in der »Schlacht« aufs engste verwandt. Ebenso finden wir in der Behandlung des Pferdes die eigentümlich dicke Bildung des Halses, den merkwürdigen Wulst über den Augen und am Backenknochen, welche bei den Pferden in der »Schlacht«, mehr noch als am Pegasus, auffällig sind.

In diesen beiden Darstellungen ist der Heros abweichend von der Antike gegeben; einfacher und im strengeren Anschluss an die Antike zeigt ihn eine gröfsere Statuette der Berliner Sammlung, die vor einigen Jahren in England erworben wurde: nackt, in der Linken die auf den Boden gestützte Keule, die Rechte mit herabhängender Löwenhaut auf die Hüfte gestemmt, schaut er mit scharfem Blick zur Seite. Dr. von Tschudi bestimmte sie gleich als eine Arbeit Bertoldos; die Eigenart dieses Künstlers ist in der That so stark darin ausgesprochen, dass der Vergleich der nebenstehenden Abbildung mit den beglaubigten Arbeiten, namentlich mit den Figuren der »Schlacht«, von denen wir ausgingen, mich einer Begründung dieser Bestimmung überhebt. Nüchterner in der Auffassung als die beiden vorgenannten Herkules-

darstellungen, ist diese Statuette doch durch ihre Gröfse und die tüchtige Durcharbeitung des Körpers nächst dem Bellerophon wohl die stattlichste Figur, die uns bis jetzt von Bertoldo bekannt ist.

Erst in neuester Zeit hat die Berliner Sammlung, gleichfalls in England, zwei andere Bronzefiguren erworben, die ebenso ausgesprochen die Merkmale von Bertoldos



Bertoldo di Giovanni.
Herkules.
Bronze-Statuette im Museum zu Modena.

Art tragen. Fast von gleicher Figurengröfse wie der Herkules ist ein knieender Hieronymus, in der Linken das (fehlende) Kruzifix, auf das sein schmerzerfüllter Blick geheftet ist, in der Rechten den Stein, im Begriff sich zu kasteien. Wenn hier die Details, in der Anatomie wie in der Faltengebung, etwas verschwommener sind

als sonst, so kommt dies wohl auf Kosten eines ungeschickten Gusses, in dem Bertoldo keineswegs Meister war, wie wir später noch sehen werden. Abweichend ist auch der lange spitz zulaufende Vollbart, statt der kurzen barbe carrée, die wir sonst regelmäfsig bei Bertoldo (auch bei dem Hieronymus auf seinem Kreuzigungsrelief) finden. Da aber die Anatomie, besonders in der Behandlung des Brustkastens, der Schultern und des Halses, da die Form des Kopfes wie die Details: die Bildung und Stellung der Augen, die Form der Nase, die Behandlung von Haar und Bart, ebenso wie die parallelen Falten des Gewandes und die Drehung im Körper durchaus bezeichnend sind für Bertoldo, so darf wohl auch diese Figur ihm mit Fug und Recht zugeschrieben werden.

Aufser Zweifel ist dies für eine etwas kleinere männliche Bronzefigur, für deren Motiv ich keine ausreichende Erklärung gefunden habe. Ein nackter junger Mann mit kurzem lockigen Backenbart und schönem vollen Haar blickt flehend nach oben, indem er die linke Hand beteuernd auf die Brust legt und in der vorgestreckten Rechten einen rundlichen, oben abgeplatteten Gegenstand hält. Stellung und Ausdruck lassen auf den ersten Blick auf einen Adam schliefsen; aber der Gegenstand, den er in der Hand hält, ist zweifellos kein Apfel. Er ist nicht nur viel zu grofs dafür, er hat auch eher die Form eines schlecht behauenen Steines, und ein Loch oben in der glatten Fläche macht es wahrscheinlich, dass ein eingezapftes Stück fehlt, durch das der Gegenstand erst vollständig würde. Jetzt ist er völlig unverständlich und dadurch die Figur, wie ich fürchte, kaum je zu deuten. In England ging sie unter dem Namen des Sklaven oder des Gladiators, weil man annahm, dass die Erhöhung über dem Knöchel des rechten Fufses ein Ring sei. Doch glaube ich, dass dieselbe vielmehr als ein auf den Knöchel herabgefallener Lederstrumpf zu deuten ist, wie wir ihn fast genau so bei dem Gefangenen rechts in der »Schlacht« sehen, wo gleichfalls trotzdem die Zehen so deutlich gegeben sind, als ob der Fufs nackt sei. Dadurch wird es wahrscheinlich, dass der Künstler hier eine antike Gestalt hat darstellen wollen; aber über diese unbestimmte Vermutung können wir nicht hinausgehen. Kaum in einer anderen Figur, vom Bellerophon abgesehen, sind die charakteristischen Merkmale Bertoldos so klar ausgesprochen und kommen dabei zu einer so günstigen Gesamtwirkung wie gerade hier. Die Anatomie ist überall nach dem uns bekannten Schema Bertoldos accentuiert, aber um den schönen weichen Körper zur Geltung zu bringen, hat sich der Künstler nicht zu seiner gewöhnlichen Schärfe und Übertreibung verleiten lassen. Der Kopf hat in der Form und in allen Details ganz seinen regelmäfsigen Typus, ist aber edler und individueller, dazu belebt durch einen ungewöhnlich innigen, überzeugenden Ausdruck. In ähnlicher Weise zeigt die Haltung die dem Künstler eigene Drehung im Leib, so dass Unterkörper und Oberkörper nach verschiedenen Richtungen stehen; hier ist dies aber in einer besonders charakteristischen, den Ausdruck und das Motiv der Figur verstärkenden und zugleich sehr gefälligen Weise geschehen.

Die Bronze ist durch Ciselierung stark und sehr sorgfältig überarbeitet; der Guss ist, wie bei allen vorgenannten Figuren, Vollguss; die Ciselierung lässt da, wo sie noch nicht ganz fertig ist, darauf schliefsen, dass der Guss ein roher, sehr ungenügender war. Können wir danach in Verbindung mit auffallenden Flüchtigkeiten bei anderen Güssen Bertoldoscher Bronzen schon annehmen, dass die Hauptarbeit des Künstlers erst mit dem Ciselieren begann, so haben wir dafür einen eigentümlichen Beweis in dem geigespielenden Arion (oder Apollo?) im Museo Nazionale zu Florenz, wo er ohne bestimmten Namen aufgestellt ist. Hier sind der Kopf und die Beine schon sauber durchgearbeitet, da-

gegen sind Brust und Arme noch wie ein roher Block von Bronze, der nur notdürftig die Form erkennen lässt. Der Künstler hatte hier, bei dem ganz ungenügenden Guss, die Bronze mit kleinen Meifseln, Raspeln und ähnlichen Werkzeugen fast so zu überarbeiten wie einen angelegten Marmorblock. Es ist daher begreiflich, dass er bei solchem Ungeschick später, als er in dem Florentiner Adriano einen tüchtigen Schüler angelernt hatte, der für den Guss besondere Begabung hatte, durch diesen sich — wie die Inschrift auf dem Sockel des Bellerophon beweist — seine Bronzen giefsen liefs. Dass der ebengenannte »Arion« eine Arbeit Bertoldos ist, beweist nicht nur die für ihn ganz charakteristische Stellung, die hier zwar der Natur fein abgelauscht, aber etwas zu naturalistisch tänzelnd ist: auch die Form des Kopfes, Augen, Haare, die Muskulatur, die Extremitäten zeigen die oft genannten Eigentümlichkeiten des Künstlers.



Bertoldo di Giovanni.
Arion.
Bronze-Statuette im Museo Nazionale zu Florenz.

Nur als fraglich möchte ich noch eine kleine Gruppe im Besitz der Berliner Sammlung für Bertoldo in Anspruch nehmen. Sie stellt einen Kentauren dar, mit erhobenem Schwert und Schild, auf seinem Rücken ein nacktes Weib. Nicht recht zu Bertoldos Art passt der ziemlich steife und leere Pferdeleib sowie der volle Körper der Frau; dagegen ist der Typus der Köpfe, die Behandlung von Haar und Bart ganz ähnlich wie in den beglaubigten Arbeiten des Künstlers.

Die Zahl solcher kleiner Bronzefiguren, die auf Bertoldo zurückzuführen sind, wird, namentlich je mehr die Privatsammlungen in England und Paris zum Studium herangezogen werden, zweifellos noch vergröfsert werden; wird Bertoldo doch von seinen Zeitgenossen nur wegen seiner Fertigkeit in solchen kleinen Bronzearbeiten aller Art gerühmt, auf die sich seine Thätigkeit, soweit wir sie bisher übersehen können, in der That beschränkt zu haben scheint. Ganz besonders wird der Künstler als Medailleur genannt, es ist daher sehr auffällig, dass bisher nur Eine Medaille von ihm bekannt ist, die oben erwähnte, mit seinem Namen bezeichnete Medaille Mahomeds II. Wie hätte Bartolommeo Dei bei der Mitteilung von Bertoldos Tode an seinen Onkel diesen als »di medaglie optimo fabricatore« rühmen können, wenn er überhaupt nur Eine Medaille angefertigt hätte? Wir müssen daher nach anderen mit diesem Mahomed verwandten Medaillen suchen, die jenes Lob seines Zeitgenossen rechtfertigen.

Schon durch Armand ist die Medaille der Venezianerin Leticia Sanuto dem Bertoldo zugeschrieben; mit gutem Grunde, da, trotz sehr flüchtiger Ausführung der Revers mit dem Triumph der Pudicitia in Erfindung, Anordnung, Reliefstil und Gestalten dem Triumphzug auf der Mahomed-Medaille entspricht. Die Rückseite einer unbekannten Medaille Bertoldos ist uns sodann in einer Plakette in der Sammlung G. Dreyfufs zu Paris und im Berliner Museum erhalten, die hergebrachtermafsen den Namen des Künstlers führt. Sie zeigt ein ähnliches Motiv wie die Rückseiten der Mahomed- und Sanuto-Medaillen, einen Triumphwagen. Der flache malerische Reliefstil, die Bildung der Pferde, die Gestalt des Jünglings, welcher dem Wagen vorauf läuft, die Falten des bandartig flatternden Gewandes: alles entspricht dem Revers der Mahomed-Medaille wie der übrigen kleinen Reliefs des Künstlers.

Sowohl die Medaille der Venezianerin Leticia Sanuto wie die des Mahomed (deren Vorbild wohl Bellinis Medaille oder Bildnis des »Grofstürken« war), weisen auf Beziehungen Bertoldos zu Venedig hin, die auch dadurch bestätigt werden, dass der Künstler nach Angaben Gonzatis 1483 den Auftrag zu zwei der Bronzereliefs im Innern der Chorschranken des Santo erhielt.[1]) Sollte aber Bertoldo in Florenz keine Medaillen ausgeführt haben, obgleich hier sein Ruhm gerade mit durch seine Medaillen begründet war? Ist er speciell von seinem Gönner Lorenzo und dessen Familie nicht nach dieser Richtung beschäftigt worden? Unter den Mediceer-Medaillen aus der zweiten Hälfte des XV Jahrhunderts, die allein in Betracht kommen können, befindet sich eine, die seit Vasari dem Antonio Pollajuolo zugeschrieben wird. Für Werke dieses Künstlers galten jedoch auch seit langer Zeit jene beiden Bertoldoschen Bronzetafeln der Kreuzigung und der Beweinung Christi im Museo Nazionale zu Florenz; wahrscheinlich ist es gerade die Verwandtschaft mit jener angeblich von A. Pollajuolo herrührenden Medaille, welche zu dieser Benennung veranlasst hat. Hat aber die Angabe Vasaris, der gerade in Bezug auf Medaillen mit besonderer Vorsicht benutzt werden muss, irgend eine ernste Grundlage? Durch Urkunden oder ältere Nachrichten ist sie nicht beglaubigt, und im Stil hat diese Medaille auf das Pazzi-Attentat gegen Lorenzo und Giuliano de' Medici, und ebenso eine zweite, im Stil ganz übereinstimmende Medaille auf den Erzbischof von Pisa, Filippo de' Medici, keinerlei Verwandtschaft mit den beglaubigten Arbeiten weder des Antonio Pollajuolo noch seines Bruders Piero. Das eigentümliche Hochrelief, die schlanken Figuren mit den kleinen Köpfen, der unruhige knitterige Faltenwurf, wie wir ihn an Antonios Reliefs: an den beiden Papstgräbern in St. Peter und am Silberrelief des Dossale im Museo dell' Opera zu Florenz kennen, Eigentümlichkeiten, die in anderer Weise in seinen Bildern, Zeichnungen, Stichen und den nach seinen Zeichnungen angefertigten Stickereien mit Scenen aus dem Leben des Täufers sich wiederholen, finden sich in diesen Medaillen keineswegs.

Die Medaille auf die Pazzi-Verschwörung zeigt in ganz flachem Relief auf der einen Seite den Mord des Giuliano am Ort der That, dem Hochaltar des Doms, über dessen Aufbau sich die Büste Giulianos erhebt; auf der anderen Seite ist in ganz ähnlicher Weise die Errettung Lorenzos mit der Büste desselben dargestellt. Die

[1]) Es waren dies die beiden Reliefs, die den »Durchgang durchs rote Meer« und den »Jonas« zum Gegenstand haben; nach Gonzatis Angabe, für die er die Urkunden leider nicht mitteilt, wurden die Güsse zurückgewiesen (»i Getti di Bertoldo fu Giovanni di Firenze non riscossero approvazione«, I p. 136) und Bellano erhielt 1484/85 auch auf diese Darstellungen den Auftrag.

Medaille des Filippo de' Medici, der 1461—1478 Erzbischof in Pisa war, zeigt auf der Vorderseite sein Bildnis in flachem Relief, auf der Rückseite in ganz kleinen Figuren in Flachrelief das jüngste Gericht, genau übereinstimmend in Stil und Behandlung mit den Reliefs der Pazzi-Medaille. Charakteristisch ist für beide das flache Relief, die geschickte malerische Anordnung mit der Aufsicht von oben, die trotz der zahlreichen ganz kleinen Figuren klare Komposition, die parallelen Falten der flatternden Gewänder, die breite Behandlung des lockigen Haares in den tüchtigen Porträtköpfen. Alle diese Eigenschaften finden wir nur in Bertoldos Reliefs, speciell in seinen oben beschriebenen Medaillen wieder, freilich hier in das Miniaturhafte übertragen. Die verwandte Auffassung, Anordnung und Behandlung in den Darstellungen, die ähnliche



Bertoldo di Giovanni.
Revers der Medaille Mahomeds II.

Form der Wagen, die wir auch in dem Relief mit dem Kinderbacchanal wiederfinden, wie die gleiche Form der Buchstaben und ihre Anordnung weisen gleichfalls auf einen und denselben Meister, auf Bertoldo, hin.

Auch äufsere Gründe bekräftigen dieses Resultat der Stilvergleichung. Dass Antonio Pollajuolo, dessen Entwurf zum Grabmal Forteguerra Lorenzo de' Medici gerade im Jahre 1477 unter Bevorzugung der Skizze seines Schützlings Verrocchio abgelehnt hatte, zu der Anfertigung einer Medaille auf dieses für die Geschichte der Mediceer so denkwürdige Ereignis aufgefordert sein sollte, ist wenig wahrscheinlich, um so mehr, als Pollajuolo als Medailleur sich gar nicht versucht zu haben scheint. Weit näher liegt von vornherein die Annahme, dass der Hausfreund Lorenzos, sein Berater in Kunstsachen, der als Medailleur berühmte Bertoldo den Auftrag darauf

erhielt. Dazu ist uns zufällig gerade aus dem Jahre der Pazzi-Verschwörung ein gleichzeitiges Zeugnis über die Anfertigung von Medaillen Bertoldos für Lorenzo erhalten. Andrea Guazzalotti, Schreiber der römischen Kurie und Kanonikus in Prato, der selbst ein tüchtiger Medailleur war und im Giefsen besonders erfahren gewesen zu sein scheint, schreibt am 11. September 1478 an Lorenzo Magnifico, er sende ihm »vier eigenhändig von ihm gegossene Medaillen, von denen Bertoldo das Modell (prima impronta) angefertigt habe«. Dass dies nicht etwa vier Exemplare der Mahomed-Medaille waren, wie J. Friedländer annimmt, hat dieser selbst nachgewiesen, indem er die Entstehung des Mahomed ins Jahr 1481 versetzt. Nahe liegt es vielmehr, an die Medaille auf die Errettung Lorenzos zu denken, ein Ereignis, das wenige Monate früher stattfand, auf das auch wohl der Ausdruck in Guazzalottis Brief: »è cofsa inmortale« zu beziehen ist. Dass Guazzalottis Worte »quatro medaglie, le quale ò trayetate« auf je ein Exemplar von vier verschiedenen Medaillen Bertoldos zu beziehen seien, wie von anderer Seite angenommen ist, scheint mir schon durch die



Bertoldo di Giovanni
Revers der Medaille auf Filippo de' Medici.



Bertoldo di Giovanni.
Revers der Medaille des A. Gratiadei.

Natur des Gusses ausgeschlossen; denn jeder Künstler wird in der Regel sein Wachsmodell gleich in so viel Exemplaren ausgiefsen oder ausgiefsen lassen, wie er zu haben wünscht; das gilt für die alte Zeit noch mehr als für die neue, weil damals das gegenständliche, also persönliche Interesse an den Medaillen weit stärker war als das künstlerische. Guazzalotti hatte also offenbar seinem Freunde Bertoldo zu Liebe übernommen, dessen Modell — die Medaille auf die Errettung Lorenzos und den Mord an Giuliano, wie ich annehme — zu giefsen, und von den Güssen sandte er vier ausgewählte Exemplare direkt an Lorenzo.

Unter die Arbeiten des Pollajuolo hatte Armand in der ersten Auflage seines Werkes eine seltene Medaille des Antonio Gratiadei aufgenommen; eine Bestimmung, die er später aufgegeben hat infolge der Zweifel Friedländers, der jedoch selbst die Medaille, wie eine zweite desselben Mannes, wenigstens im Anschluss an die von ihm für Pollajuolos Arbeiten angesehenen Medaillen bespricht. Er bemerkt dabei, sie »könnten auch wohl nach dem Vorbilde des Pollajuolo oder Bertoldo von einem ihrer Schüler in Deutschland oder Flandern gemacht worden sein«. Der Revers

dieser Medaille lässt aber durch seinen Stil gar keinen Zweifel daran, dass er vom Meister der Medaille auf die Pazzi-Verschwörung herrührt; andererseits stimmen Motiv und Auffassung desselben so sehr mit den Rückseiten der Medaillen des Mahomed und der Leticia Sanuto überein, dass gerade dieses Stück den sichersten Beweis dafür ergiebt, wie die auf Pollajuolo und Bertoldo verteilten Medaillen nur von einem und demselben Künstler herrühren können; dieser kann aber nur Bertoldo sein, da auf der Mahomed-Medaille Bertoldo sich ausdrücklich als der Verfertiger nennt.[1])

Die Reverse des Mahomed, der Leticia Sanuto und der einer unbekannten Medaille (als Plakette erhalten) stellen, wie der Revers dieser Medaille des Gratiadei, Triumphwagen dar. In den ersten drei Kompositionen scheint die Darstellung nicht besonders schwer zu enträtseln, sie sind daher in den neueren Medaillenwerken ziemlich übereinstimmend, jedoch zu oberflächlich und mehrfach sicher falsch erklärt. Der Revers des Mahomed ist in der That leicht verständlich, zumal zum Teil Inschriften[2]) die Figuren erklären: der Sultan als Triumphator ist auf dem Wagen

---

[1]) In der dritten Auflage seines grundlegenden Werkes über die italienischen Medailleure weist Armand dies Stück einem unbekannten Künstler Candido zu. Er ist darauf geführt durch die Inschrift einer zweiten Medaille auf denselben Mann, deren Kopf mit dem auf Bertoldos Medaille fast übereinstimmt, während auf dem Revers das einfache Wappen ohne jede Beischrift sich befindet. Um das Porträt läuft die Umschrift »MAGTR·GRATIA·DEI·CANDID«. Das letzte Wort steht unter dem Brustabschnitt, so dass es naheliegt, dasselbe als Künstlername aufzufassen. Aber auf einer gleichzeitigen Medaille eines Niederländers, des Jehan Miette, finden wir in ganz ähnlicher Weise dasselbe Wort angebracht und zwar derart, dass schon W. van Mieris es als Beiwort auf den Dargestellten bezogen hat (INSULIS·CARCER*is* CANDIDE·CVSTOS 1479). Das scheint mir auch der Fall bei jener Medaille des Gratiadei, die in ihrem Stil ganz abweichend von Bertoldos Medaille dieses Mannes ist; derselbe weist vielmehr auf einen in den Niederlanden lebenden Italiener hin, der auch jene Medaille des Jehan Miette und ähnliche Stücke gleichzeitig neben Niccolò Sforzore dort anfertigte. — Der Dargestellte ist wohl identisch mit dem Scriptor apostolicus Antonius Gratiadei, der in den Jahren 1497—1499 und, nach Bertolotti, auch noch 1520 in Rom erwähnt wird; er wird als junger Mann das Amt eines Orator cesarius bekleidet haben.

[2]) Die Verwandtschaft der Schrift in allen diesen Medaillen, auf die ich hier noch einmal besonders hinweisen möchte, ist ein Grund mehr für ihre Herkunft aus einer gemeinsamen Quelle. Nicht nur in der Form der Buchstaben, auch in der Verteilung der Schrift und den Abständen der Worte finden wir dieselben Gewohnheiten; auch ganz ungewöhnliche Formen von Buchstaben kehren in denselben wieder. So hat bei der Inschrift auf der Mahomed-Medaille Bertoldo seinen Namen mit dem kleinen b geschrieben, und in der Inschrift auf dem Revers der Gratiadei-Medaille kommt mitten zwischen den Kapitälen ein ebenso gebildetes kleines b vor, das sich auch in der Umschrift um den Kopf des Mahomed (MAHVMbET) wiederfindet. Dieselbe Eigentümlichkeit, die mir sonst bei keinem anderen italienischen Medailleur aufgefallen ist, finden wir wiederholt und in gleicher Weise bei den Umschriften auf einer Medaille Kaiser Friedrichs III, die auf seinen Aufenthalt in Rom im Jahre 1460 Bezug hat. Sie zeigt in flachem Relief auf der Vorderseite das Brustbild des Kaisers, ganz ähnlich aufgefasst und behandelt wie die Büsten von Lorenzo und Giuliano und die des Gratiadei, auf der Rückseite auf einer Brücke den Kaiser zu Pferde umgeben von einer Anzahl Reiter, die er in Rom zu Rittern geschlagen hatte. Dass kein deutscher oder niederländischer Meister diese Medaille geformt haben kann, wie man annimmt, geht allein schon aus der Dekoration hervor, die den reinsten Renaissancecharakter zeigt. Die Putten und Guirlanden an der Brücke stimmen dagegen sehr zu den Ornamenten auf Bertoldos Medaillen und Reliefs, denen auch der Stil in der Darstellung des Reverses nicht

stehend dargestellt, in der Linken eine Statuette, wohl eine Victoria, hochhaltend, mit der Rechten eine Schnur fassend, mit welcher drei nackte Weiber gefesselt sind, die er hinter sich im Triumphwagen zur Schau führt, die eroberten Länder Griechenland, Trapezunt und Asien, wie die Beischriften angeben. Das Zweigespann des Wagens führt ein behelmter nackter Mann, der in der Linken auf einem Speer den Kürass trägt. Unten, gleichfalls nackt, ein liegender Mann mit dem Dreizack und eine liegende Frau mit dem Füllhorn. Wie diese zweifellos als Meer und Erde zu deuten sind, so haben wir in dem Rosseführer wohl den Kriegsgott Mars zu sehen.

Auf dem Revers der Medaille der L. Sanuto sehen wir einen Triumphwagen von fast gleicher Form, der an der Seite gleichfalls mit einer Guirlande geschmückt ist. Die beiden Einhörner, welche den Wagen ziehen, charakterisieren die thronende Frau in flatterndem Gewande darauf als Pudicitia; vor ihr steht Amor (?), anscheinend in bittender Bewegung; eine andere Frauengestalt lenkt das Gespann, eine dritte fliegt auf die Keuschheit zu, wohl um sie zu krönen. Ein nackter kleiner Genius vorn leitet das Gespann, ein anderer schiebt den Wagen; ganz ähnlich, wie wir es auf dem Kinderbacchanal im Bargello sehen. Im unteren Abschnitt hocken zwei Genien, eine Tafel haltend, worauf die Inschrift: DECVS. M. V. (matronarum veneziarum?).

Der als Plakette erhaltene Revers einer uns noch unbekannten Medaille zeigt ein ähnliches Motiv. Auf einem von zwei galoppierenden Pferden gezogenen Triumphwagen, der über steiniges Terrain fährt, thront eine weibliche Gestalt, lebhaft sich zu einem vor ihr auf einem Altar gefesselt knieenden nackten Manne wendend, um den die Flammen hochschlagen, welche der am Boden des Wagens knieende nackte Amor anfacht. Vor den Rossen her, auf denen zwei Amoretten als Lenker stehen, läuft ein nackter Mann, sein Gewand schwingend; vorn im Abschnitt unter der Darstellung die Attribute des Amor: Köcher, Bogen, Pfeile und Flügel, deren er beraubt zu sein scheint. Waren im Revers der Leticia, zum Teil allerdings durch die oberflächliche Modellierung und den rohen Guss, schon mehrere Figuren schwer bestimmbar, so bietet die Erklärung dieser Komposition, obgleich sie, dank der sorgfältigen Ciselierung durch den Künstler, der sie nach Bertoldos Medaille abformte, sehr viel schärfer ist als jenes Relief, noch gröfsere Schwierigkeiten. Im Katalog der Berliner Plakettensammlung ist sie, wie der Revers der Leticia-Medaille, als Triumph der Keuschheit interpretiert, eine Deutung, die Semrau übernommen hat; der auf dem Altar gefesselte Jüngling ist dabei als Amor gedacht, der seiner am Boden zerstreuten Waffen beraubt ist und den Opfertod sterben soll. Doch ist eine gerade entgegengesetzte Deutung sehr viel wahrscheinlicher. Denn als Amor ist augenscheinlich der das Feuer anfachende geflügelte Jüngling zu erklären, um so mehr als die thronende Frau keineswegs eine Pudicitia sein kann, sondern durch die Vase, die sie auf dem Schofs hält (sie scheint auch auf einer grofsen Vase zu sitzen) und den Unterschenkel eines Tieres, den sie in der Rechten hält, als eine bacchische Gestalt (oder als Venus?) charakterisiert ist. Auch der Vorläufer vor dem Wagen ist einer antiken Gestalt des bacchischen Kreises entlehnt. Der auf dem Altar gefesselte (anscheinend bärtige) Jüngling erleidet seine Strafe also offenbar für verschmähte Liebe.

Noch schwieriger ist die Erklärung des Triumphes im Revers der Gratiadei-Medaille. Friedländer bezeichnet sie ganz kurz als »eine figurenreiche Darstellung;

---

unähnlich ist. Dass derselbe, wie das Porträt des Kaisers, trockener erscheint als in den übrigen Medaillen Bertoldos, daran trägt wohl die starke Ciselierung mit die Schuld. Jedenfalls scheint mir unser Künstler auch bei dieser Medaille in erster Linie in Frage zu kommen.

Merkur von zahlreichen Figuren umgeben auf einem Triumphwagen, welchen ein Löwe zieht«. Armand versucht gleichfalls keine nähere Deutung der Figuren; nur in der Gestalt, die sich dem Löwen entgegenstellt, glaubt er einen Amor sehen zu können. Dank der äufserst präcisen Modellierung lassen sich, wie ich glaube, die ganz kleinen Figuren, obgleich die Medaille nicht einmal ciseliert ist, doch der Mehrzahl nach näher bestimmen. Dass in der nackten, durch einen Sockel auf dem Triumphwagen alle anderen überragenden männlichen Gestalt Merkur dargestellt sein soll, scheint mir durch den deutlich erkennbaren Flügelhut und den Caduceus unzweifelhaft; dass er mit der Rechten eine Trompete hält, in die er hineinstöfst, ist ein Zusatz, der in einem antiken Relief kaum erklärlich wäre, in der Renaissance nahm man es aber mit der antiken Mythe, die man auch zum Ausdruck der eigenen Empfindung mit Vorliebe wählte, nicht gerade genau. Die den Merkur im Tanzreigen umgebenden jungen Frauengestalten in schön bewegten Gewändern lassen sich schon aus ihrer Zahl erraten; es sind die neun Musen. Am hinteren Ende des Wagens sitzt eine nackte männliche Figur mit Haube oder Helm, die in der Linken einen Stab mit einem Panzer darauf hält; sie stimmt durchaus zu der Figur im Triumphzug des Mahomed, welche dem Wagen voraneilt, und ist vielleicht auch wie diese als Mars zu deuten. Vorn auf der Spitze des Wagens, schwer verständlich in der Position wie in der Form, hockt eine nackte männliche Figur, die man nach ihren breiten Schultern für einen Herkules halten möchte, wenn sie nicht so auffallend klein wäre. Mit Sicherheit lassen sich dagegen wieder die beiden über dem Wagen aufschwebenden Figuren bestimmen: der am Himmel mit seinem Gefährt aufsteigende Jüngling kann nur Helios und die aufschwebende Jungfrau mit dem Halbmond in der Hand Selene sein. Vor den Wagen ist ein einzelner Löwe gespannt; ihn lenkt eine auf ihm reitende weibliche Figur, die eine Fackel in der Linken hält; der Löwe springt gegen einen behelmten Mann mit von der Schulter wallendem Mantel, der sich dem Wagen in den Weg stürzt. Über ihm schwebt ein Gegenstand, der einem Doppeladler ähnlich sieht. In dem Kreisabschnitt unter dem Wagen die Inschrift: VOLENTEM DVCVNT · NOLENTEM TRAhUNT. Diese weitschweifige Allegorie soll offenbar ein schmeichelhafter Ausdruck für die Wirkung der Rede des kaiserlichen Orators sein, die mit Hilfe der Musen und mit der Überredungskraft des Merkur »Wollende leitet und Widerwillige überwältigt«.

Die Lösung dieser mancherlei heiklen Fragen, die uns die Medaillen Bertoldos ebenso wie verschiedene seiner Bronzefiguren aufgeben, die Fragen nach den Beziehungen zu den Dargestellten, soweit sie nicht der Mediceer-Familie angehören, kann nur im Anschluss an die Geschichte und Litteratur der Zeit gesucht werden. Ich habe zur Lösung dieser Fragen nur Andeutungen geben wollen; zu einer gründlichen Erklärung derselben ist die intime Kenntnis der Anschauungsweise und des Verhältnisses der Humanisten zur antiken Litteratur, namentlich die Bekanntschaft mit den litterarischen Erzeugnissen Lorenzos und seines Kreises notwendig. Denn den meisten Arbeiten Bertoldos sieht man es an, dass sie aus dem Bestreben der Zeit, nicht nur antike Motive, sondern auch im Geiste der Antike zu schaffen, entstanden, und dass sie nur unter der Beihilfe humanistischer Gelehrsamkeit entworfen sein können. Erst vor einer solchen Reihe von Werken Bertoldos und bei näherer Vertiefung in dieselben kommen die oben angeführten Worte des Bartolommeo Dei beim Tode des Künstlers, »faceva sempre col magnifico Lorenzo cose degne«, in ihr rechtes Licht. Bertoldos Bedeutung liegt zum guten Teil darin, dass er Lorenzos künstlerische Absichten mit dessen antiquarischer und humanistischer Gelehrsamkeit zu künstlerischer Form

zu gestalten wusste. Von dieser Seite die Thätigkeit des Künstlers eingehend zu prüfen und durch die gleichzeitige Litteratur zu erklären, sowie andererseits die Stellung des Künstlers zwischen Donatello und Michelangelo aus seinen Werken zu würdigen, daraus nachzuweisen, was er dem einen verdankt und was er dem anderen bieten konnte, dies scheint mir noch eine dankbare, für das Verständnis der Kunst der Renaissance lohnende Aufgabe.

STUDIEN ZU LEONARDOS ENTWICKELUNG ALS MALER

VON JOSEF STRZYGOWSKI

I. DIE ANBETUNG DER KÖNIGE

Die Anbetung der Könige in den Uffizien wird allgemein für ein Jugendwerk Leonardos ausgegeben. Nach der Art, wie sie Vasari aufführt, setzt man diese Untermalung an den Schluss des bis etwa zum 30. Lebensjahre währenden Aufenthaltes Leonardos in seiner Heimat und identifiziert sie, seit Milanesi zwei dahin zielende Dokumente publiziert hat, bald mit einem 1478 für den Palazzo vecchio, bald mit einem 1481 von den Mönchen von Scopeto bestellten Bilde. Müller-Walde weifs (S. 120 ff.) zu berichten, wie Leonardo bei der Bestellung von 1478 zunächst an eine Anbetung der Hirten denkt — wozu eine Studie in der Sammlung Bonnat (Abb. 68) —, dann im Wetteifer mit Botticelli zur Anbetung der Könige übergeht und die Galichon-Zeichnung (Abb. 69) schafft, endlich nach vielerlei Detailstudien an die Tafel selbst schreitet, die er 1480 unvollendet in Florenz zurücklässt.

Diese Datierung erregte mein Bedenken; ich sah mich genötigt, die bisherige Aufstellung vollkommen preiszugeben und die Untermalung der Uffizien erst nach dem Hauptteile des Aufenthaltes in Mailand zu setzen. Nur so gelangte ich zu einer einigermafsen befriedigenden Vorstellung von Leonardos Entwickelung. Es schloss sich daran die verwandte Frage, ob auch die Madonna in der Grotte, wie Müller-Walde will, ein Jugendwerk sei. Wenn ich, ohne eigentlich Leonardo-Forscher zu sein, es wage, hier meine Bedenken auszusprechen, so geschieht es, weil ich wenigstens einen gefunden habe, der meinen Zweifel zu teilen scheint: Anton Springer. In seinen Grundzügen (III S. 359) heifst es: »gilt diese Annahme (dass die Anbetung 1481 entstanden ist), stammt das braun getuschte Bild wirklich aus dieser Zeit, so hatte Leonardo, noch ehe er die Heimat verliefs, mit den Florentiner Traditionen gebrochen und alle Eigenschaften sich erworben, welche seine späteren Werke auszeichnen«. Das ist wörtlich auch meine Ansicht; ich will versuchen, sie zu begründen.

Gegeben war die Mutter mit dem Kinde und die anbetenden Könige. Mystiker würden eine weitgehende Absicht darin suchen, wie Leonardo diese Hauptpersonen im Rahmen eines Dreieckes, in dessen Bann keine andere Figur eindringt, auftreten lässt. Die Madonna bildet die Spitze und das Mittellot, die knieenden Könige die breite untere Masse, indem sie mit dem vorgebeugten Rücken die Seitenlinie, mit einer Fufsspitze die Ecken bezeichnen. Auf der rechten Seite erscheint die Dreiecks-

seite wie mit dem Lineal gezogen. Der Beschauer aber wird über die thatsächlich zu Grunde liegende Symmetrie auf zweierlei Weise abgelenkt. Einmal durch den greisen König links, der sich wie nach Empfang des Abendmahls oder in byzantinischer Proskynese vornüber tief zur Erde neigt; dann durch den Oberkörper Josephs, der, das Geschenk des absolvierten Königs in der Hand, sich links über die Schulter Mariä neigt und wie ein jüdischer Harpago nach dem Gefäfs blickt, das Christus eben in Empfang nimmt.[1]) Man beachte, dass diesen beiden Greisenköpfen der linken Seite zwei auf der rechten, der des knieenden Königs und der des Greises darüber, welcher die Hand beschattend an die Stirn legt, entsprechen. Diese vier Köpfe, die auch diagonal untereinander in Beziehung gesetzt sind, bilden die Ecken eines unregelmäfsigen Viereckes, welches mehr als alles übrige den Dreiecksaufbau zersetzt. Dadurch aber war in das Ganze ein ungleiches Schwanken gekommen, dem Leonardo durch zwei prachtvolle Idealgestalten abhilft, die wie mächtige Widerlager am Rande des Vordergrundes bezw. in den Ecken des Dreieckes stehen und so das Gleichgewicht wieder herstellen.

Soweit ist in der ganzen Komposition Symmetrie vorherrschend. Damit diese nicht pedantisch vortrete, greift der Künstler zu einer Schiefstellung, ja Brechung der Bildaxe. Sie liegt für den Mittelgrund in einer Ebene, die man sich durch das rechte Bein und den Kopf der Madonna nach dem im Mittelgrunde rechts aufragenden Lorbeerbaume gehend denken muss. Von diesem springt sie dann auf die Palme über und folgt endlich einer Richtung, welche durch die Pfeilerreihen des Terrassenunterbaues links gegeben und von den dazugehörigen Treppen gekreuzt wird.

Und dieses geniale Widerspiel verbindender und lösender Kräfte soll Leonardo schon 1480 erfunden haben, wo er doch im Abendmahl noch die Symmetrie selber ist und die florentinische Kunst an dem Kompositionsprinzip des Fra Filippo noch bis zum Ende des Jahrhunderts festhält? Diese Komposition ist nicht die tappende Schöpfung eines Anfängers, sondern das zielbewusste Gesetz des Meisters. — Und nun gehe man über auf die das Gerippe der Komposition seitlich umhüllenden Gruppen der Neugierigen und Anbetenden. Ist das die zahme Art der isokephal geordneten Gruppen des XV Jahrhunderts, etwa in den Fresken der Sixtinischen Kapelle, die nach 1480 entstanden sind oder der verschiedenen Bilder von Botticelli und Dom. Ghirlandajo von 1478, 1487, 1488 u. a., welche die Anbetung der Könige darstellen? Bei Leonardo ist alles in dramatischer Bewegung, die Menge drängt sich neugierig heran, die Einzelnen sehen, fragen, staunen, beten an, sinnen oder lenken andere auf den Vorgang hin. Dazu im Hintergrunde das Treiben des berittenen Gefolges. Reicher ist diese bunte Mannigfaltigkeit wohl gegeben worden, z. B. von Benozzo Gozzoli im Mediceerpalaste, lebensvoller aber und bewegter nie. Und nun hat doch Leonardo das anerkannte Verdienst als Erster die Gruppe dramatisch belebt zu haben: ist das, was wir in der Anbetung sehen, der erste Anstofs dazu oder die vollendete Leistung? Erscheint sie gegenüber dem Abendmahl nicht als die freiere, reifere Lösung? Und warum folgt ihm Florenz auf diesem Wege nicht schon seit 1480 nach, warum erst Filippino Lippi am Schlusse des Jahrhunderts?

Und weiter. Leonardo wirkt in diesem Bilde nicht durch Komposition und dramatischen Inhalt allein. Ein wesentliches Ausdrucksmittel ist — das lässt sogar die Untermalung erkennen — die Beleuchtung. Zunächst wird jenen vier den Dreiecks-

[1]) Ich deute hier anders als Müller-Walde S. 142. Man vergleiche die ähnliche Rolle des Nährvaters in der gleichen Darstellung Dürers im Marienleben.

aufbau durchbrechenden Greisenköpfen durch scharf einfallendes Licht Nachdruck gegenüber den in breitem Lichte erscheinenden Massen des Dreieckes gegeben. Alles übrige liegt im Helldunkel, aus dem die wunderbaren Eckgestalten, einzelne Köpfe des Mittelgrundes, besonders aber die Pferde des Hintergrundes heraus modelliert sind. Glaubt man wirklich, dass Leonardo schon in Florenz eine so virtuose Verteilung von Licht und Schatten hat durchführen können, im freien Raum ohne Zuhilfenahme eines Saales, wie im Abendmahl, oder einer Grotte, wie in der Madonna und dem Hieronymus? Und wie, sollte dieses zauberhafte Helldunkel durch fast ein Vierteljahrhundert in Florenz keine Nachahmer gefunden haben?

Ich glaube, alle diese Dinge geben zu denken. Dazu gesellen sich positive Gründe für eine spätere Datierung aus der Detailbetrachtung. Ich führe dieselben in vier Gruppen an. 1. Zunächst muss auffallen, mit welcher Vorliebe Leonardo hier das Pferd behandelt. Am meisten fesselt der ungemein plastisch ausgeführte Kopf des Pferdes links, das einem zweiten ganz am Rande zuwiehert. Dieses Motiv allein setzt die genauesten Studien des Tieres voraus. Und diese betreibt Leonardo erst in Mailand gelegentlich seiner beiden Modelle für das Standbild des Francesco Sforza; er soll damals nach Vasari ein ganzes Buch über die Anatomie des Pferdes geschrieben haben. Für das Modell des Standbildes selbst wählte er nacheinander die hergebracht antiken Typen, zuerst das aufspringende Pferd mit einer Stütze (einem Gefallenen) unter den Vorderfüfsen, dann seit 1490 im Anschluss an den Mark Aurel und die von Donatello und seinem alten Lehrer Verrocchio ausgeführten Standbilder das ruhig dahinschreitende Pferd. Dieser letztere Typus kehrt, auffallend statuarisch behandelt, zweimal in unserem Bilde wieder, einmal links in dem Pfeilergange, das andere Mal in Vorderansicht zwischen den beiden Bäumen. Drängt das nicht in der Datierung auf die Zeit nach 1490 hin? Dazu gesellt sich ein zweites. Es wurde bereits oben auf die in der Anbetung wahrnehmbare freiere Beweglichkeit des Künstlers im Gebrauche seiner epochemachenden Neuerungen gegenüber seinem Auftreten im Abendmahl hingewiesen. So scheint besonders das gewaltige Studium von Charakterköpfen und der Gestikulation, wie sie das Abendmahl forderte, vor der Schöpfung der Anbetung zu liegen, um so mehr, als sich darin mancherlei findet, was an das Abendmahl und die Mailänder Studien anklingt. Wenn übrigens Müller-Walde Abb. 73 mit der Zuweisung einer Handzeichnung im Louvre an die Anbetung Recht hat, so ist es bezeichnend, dass auf demselben Blatt auch Christus vor der Abendmahlsschüssel dargestellt ist. Doch lege ich darauf immerhin keinen Nachdruck. Viel wesentlicher ist die zweite Gruppe.

2. Vasari berichtet, nachdem er über Leonardos Aufenthalt in Mailand erzählt hat, der Meister sei dann nach Florenz zurückgekehrt und habe ein Bild für die Servitenbrüder zu malen übernommen. »Sie nahmen ihn ins Haus, gaben ihm den Unterhalt für sich und alle seine Angehörigen, was er lange geschehen liefs, ohne etwas zu arbeiten; endlich aber fertigte er einen Karton, worauf die Madonna, die hl. Anna und das Christuskind ... abgebildet waren.« Und nun folgt die ziemlich genaue Beschreibung eines Kartons, den heute die Kunstakademie in London besitzt.[1])

---

[1]) Abgebildet in der Zeitschrift für bildende Kunst XXIV S. 143 ff. Eine farbige Kopie dieses Kartons, von einem Mailänder Schüler des Leonardo gefertigt, in der Ambrosianischen Pinakothek, giebt über manche im Karton unklare Details gut Auskunft. Phot. v. Marcozzi 542.

Dargestellt ist die hl. Anna mit Maria und dem Christus- und dem Johannesknaben. Ich weifs nicht, ob der Leser nicht sofort bemerkt, warum ich den Karton hier vorbringe. Er vergleiche diese Maria und den Christusknaben mit derselben Gruppe in der Anbetung der Könige. Das ist Zug für Zug fast dieselbe Komposition. Die Haltung des Kopfes ist im Gegensinn die gleiche, das freundliche Lächeln, die niedergeschlagenen Augen, das Übergreifen des Armes und das Ärmelmotiv, die Art, wie der Mantel umgeschlagen ist, vor allem aber die Beinstellung. Dann das Kind mit dem in die Höhe gezogenen linken Bein und der Richtung des Oberkörpers nach rechts und der Bewegung der Hände. Nimmt sich die Maria in dem Londoner Karton nicht aus wie eine Studie zu der Anbetung und spricht dafür nicht einigermafsen, dass die hl. Anna wie später untergeschoben erscheint? Kehrt ferner nicht auch bei dieser letzteren Gestalt das bereits in der Anbetung zweimal hervortretende Motiv der nach oben weisenden Hand wieder?

Zu diesen intimen Beziehungen der Anbetung zu einem Werke, das auch ohne Vasaris ausdrückliche Angabe niemand vor den Mailänder Aufenthalt datieren würde, gesellen sich andere aus den sicher beglaubigten Werken der zweiten Florentiner Periode des Meisters. Die Anghiarischlacht ist im Karton zwischen dem Oktober 1503 und Februar 1504 entstanden, bis Ende Mai 1506 malte Leonardo an der Mittelgruppe, dem Kampf um die Standarte, im Palazzo vecchio.[1]) In derselben Zeit ungefähr entstand auch die Mona Lisa. Und nun vergleiche man den Kopf dieser letzteren mit dem der Madonna in der Anbetung: um den Mund spielt der gleiche freundliche Zug, das linke Auge zeigt dieselben schweren und wulstigen Lider. Man betrachte ferner die linke Hand der Mona Lisa und die rechte der Madonna: der Zeigefinger zeigt dieselbe charakteristische Biegung, die anderen Finger sind in gleicher Art gelegt. Endlich richte man den Blick auf den Kampf rechts im Hintergrunde. Dort sieht man zwei Reiter mit gezückten Schwertern und erhobenen Schilden aufeinander eindringen. Ihre Pferde werfen die Köpfe heftig nach der Seite, unter ihren Beinen sucht sich eine Gestalt auf allen Vieren kriechend zu retten; davor ein bellender Hund. Ist das nicht derselbe heftige Ansturm wie in der Schlacht von Anghiari? Wie in dem Kampf um die Standarte sind sich die Pferde so nahe gerückt, dass sich ihre Beine kreuzen, und die Gestalt darunter sucht sich ebenso zu retten, wie unter dem Pferde links in der Schlachtscene. Mehr noch. Charles Blanc hat eine, seither leider verschwundene Skizze zur Schlacht von Anghiari aus dem Besitze des Mr. Thiers publiziert.[2]) Dort ist ein heftiger Kampf zwischen Reitern und Fufsvolk dargestellt. Links im Vordergrunde sieht man nun einen Reiter, der sein sich bäumendes Pferd in derselben Weise herumreifst, um Platz für den Hieb zu bekommen, wie die beiden Reiter in der Anbetung.

3. Neuere Forscher haben einen Zusammenhang der Komposition einer Anbetung der Könige aus dem Jahre 1478 von Sandro Botticelli mit derjenigen Leonardos angenommen.[3]) Dass darin Einflüsse dieses letzteren mitspielen, will ich gern zugeben; dieselben gehen aber nicht von der untermalten Anbetung, sondern von dem Berliner Bilde der Auferstehung aus. Der erste direkte Bezug auf die Anbetung scheint mir in der von Filippino Lippi im Jahre 1496 gemalten Anbetung in den Uffizien vorzu-

[1]) Vergl. Milanesis Noten zu Vasari Bd. IV S. 335 ff.

[2]) Vies des Peintres. Ich habe die Abbildung in Karl Pulszkys »Csataképek a XVI - ik század ból« vor Augen.

[3]) Müller-Walde S. 127, Ulmann Sandro Botticelli S. 63.

liegen.[1]) Der Dreiecksaufbau der Hauptgruppe, das Motiv der rechten Eckfigur, die Art, wie sich Joseph über die Schulter Mariä lehnt und vor allem die Bewegung in den zuschauenden Volksmassen rechts, wo überdies auch Einzelheiten stark an Leonardos Gemälde gemahnen, sind Beweise genug dafür. Und diese Anlehnung an Leonardo ist um so wahrscheinlicher, als sich eine solche bei Filippino ja auch sonst wahrnehmen lässt. Was aber in der Anbetung von 1496 in gar keiner Art an diejenige des Leonardo anklingt, das ist die Darstellung der Hauptfigur und der landschaftliche Hintergrund. Diese Teile scheint eben Leonardo in der Form, wie wir sie heute sehen, erst im ersten Jahrzehnt des folgenden Jahrhunderts ausgeführt zu haben. Die dem Filippino bekannten Teile aber könnten gelegentlich eines Aufenthaltes des Meisters in Florenz im Jahre 1494/95 entstanden sein, den schon Crowe und Cavalcaselle auf Grund gewisser Nachrichten des Vasari angenommen haben.[2])

Den bedeutendsten Einfluss hat der monumentale Aufbau in dieser Komposition Leonardos auf Fra Bartolomeo ausgeübt. Und dabei ist von Wert für unsere Frage, dass dies nicht vor dem Eintritt des Künstlers ins Kloster (1500) und auch nicht sofort, als er nach Jahren die künstlerische Thätigkeit wieder aufnimmt, hervortritt, sondern erst seit dem Jahre 1511 etwa, wie sich an der Hand der aus diesem Jahre stammenden Vermählung der hl. Katharina im Louvre[3]) und in erhöhtem Mafse noch in den beiden Schöpfungen des Jahres 1512, einer Vermählung der hl. Katharina im Palazzo Pitti[4]) und einer nur untermalten grofsen Madonna mit Heiligen in den Uffizien[5]) nachweisen lässt. Fra Bartolomeo hat diesen grofsen Stil nicht wieder aufgegeben. Es sieht fast aus, als hätten ihn erst die Venezianer, als er kurz nach Dürer 1508 in der Lagunenstadt weilte, auf die Bedeutung Leonardos recht aufmerksam gemacht.

Und auch Raffael, der ja wie kein zweiter grofser Künstler für Einflüsse empfänglich war, hat sich der Gröfse Leonardos, wie sie sich in der Anbetung ausspricht, nicht entziehen können. Die Art, wie er seine Madonna del Baldachino,[6]) ja sogar wie er die Stanzenfresken aufbaut, zeigt diesen Geist. In der Disputa[7]) vor allem sind die Gesetze, welche Leonardo für die Komposition eines Historienbildes aufgestellt hat, unvergleichlich befolgt. Die nach Springers Deutung neben den vier Kirchenvätern hervortretenden Idealgestalten entsprechen in der Idee den Monumentalfiguren in den Ecken der Anbetung. Ja Raffael ist noch weiter gegangen, er hat im Detail direkt Motive Leonardos verwertet, so aufser der nach oben weisenden Hand in der Mitte und anderen, zum Teil auf die Kenntnis des Abendmahls deutenden Zügen, vor allem den Jüngling, der den rechten Eckpfeiler der Dreieckskomposition in der Anbetung bildet. Bei Raffael steht diese Figur an der gleichen Stelle rechts als dieselbe hohe die Ecke markierende Gestalt, welche, indem sie mit der Linken den Mantel aufrafft und nach einer aufserhalb des eigentlichen Zuschauerkreises erscheinenden Figur zurückblickt, mit der rechten Hand nach der Mitte weist. Und auch in der schönen Jünglingsgruppe, die sich um den Geometer in der Schule von Athen[8])

---

1) Klass. Bilderschatz 578.
2) Gesch. d. ital. Malerei. Deutsche Ausgabe IV S. 445.
3) Nach Crowe und Cavalcaselle a. a. O. IV S. 462.
4) Phot. v. Alinari 30.
5) Phot. v. Alinari 394.
6) Phot. v. Alinari 249.
7) Klass. Bilderschatz 561/2.
8) Klass. Bilderschatz 563/64.

schart, steckt manches Motiv, das die Studien für die Anbetung und jener Knäuel jugendlicher Gestalten links in der Untermalung zeigt. Diese Stanzen-Gemälde sind seit 1508 entstanden. Und noch 1513 schwebt Raffael die Anbetung von Leonardo vor, bezw. deren grofsartige Eckfiguren, denn damals bringt er den Greis, der den Kopf sinnend in die rechte Hand stützt und, in einen weiten Mantel gehüllt, bei Leonardo links in der Ecke steht, in seiner Sa. Cecilia an.[1])

So hat sich denn feststellen lassen, dass der von der Anbetung ausgehende Einfluss im Jahre 1496 beginnt und kurz nach 1510 seinen Höhepunkt erreicht.

4. Es erübrigt nun noch einen Blick auf die Galichon-Zeichnung[2]) zu werfen. Ihr Verhältnis zu der untermalten Tafel tritt am deutlichsten hervor, wenn wir zuerst unseren Blick auf die Art richten, wie die Anbetung der Könige überhaupt im XV Jahrhundert dargestellt wurde. Der ältere Typus der Anordnung des Gegenstandes war der, Maria an das eine Ende der Bildfläche zu setzen und die Könige mit ihrem Gefolge von der anderen Seite auf sie zuschreiten zu lassen. So bilden die Anbetung noch Gentile da Fabriano[3]) und Lorenzo Monaco.[4]) Fra Filippo Lippi dürfte entweder an diesem Typus festgehalten und ihn nur in Form eines rechtwinkligen Dreieckes präciser gefasst haben, oder es hat schon er die centrale Umstellung im Sinne eines gleichschenkligen Dreieckes vorgenommen. Jedenfalls treffen wir diese Komposition ausgebildet bei seinem Schüler Sandro Botticelli in dessen nach der Pazzi-Verschwörung 1478 gemaltem Bild in den Uffizien.[5]) Von da an wird der Typus bleibend.[6]) Dabei ist die Beleuchtung noch gleichmäfsig verteilt und die Gruppen der Zuschauer stehen ernst aufrecht. Im Hintergrunde sieht man in centraler Anordnung ein auf Holzstützen ruhendes Dach oder eine Ruine.

Leonardo nun hält in der Galichon-Studie an diesem Typus fest, nur bewegt er die Zuschauer doch schon lebensvoller. Von dieser naiven Komposition aber bis zu der imposant dramatischen Barockleistung der ausgeführten Untermalung ist ein so kolossaler Sprung, dass ich Müller-Walde unmöglich zustimmen kann, wenn er beide Kompositionen unmittelbar aufeinander folgen lässt.[7]) Vielmehr bin ich überzeugt, dass dazwischen bedeutende Vorgänge im Leben des Leonardo gespielt haben müssen, die den Künstler von der Florentiner Schultradition befreit haben und ihn den selbstbewussten Ausdruck für das finden liefsen, was in ihm latent war und nach Befreiung rang. Zwischen der Skizze und dem Gemälde erfolgt der Umschwung zur sogenannten Hochrenaissance oder, wie ich es nenne, zum strengen Barock, auf dem Gebiete der Malerei im besondern der Übergang zum malerischen Stil.

Fassen wir zusammen: die in Leonardos Anbetung der Könige hervortretende Meisterschaft in der Komposition, die Freiheit in der Darstellung des dramatischen Lebens, die Kühnheit der Licht- und Schattenverteilung, dazu die aus dem Bilde sprechende Verwandtschaft mit Leonardos Werken der Mailänder und zweiten Florentiner Epoche, der erst seit 1496 beginnende Einfluss des Bildes, welcher seit

---

[1]) Klass. Bilderschatz 617.

[2]) Bei Müller-Walde Abb. 69 zu S. 129.

[3]) Klass. Bilderschatz 145.

[4]) Phot. v. Alinari 796.

[5]) Klass. Bilderschatz 565.

[6]) Vergl. Ghirlandajo, Klass. Bilderschatz 7 und Alinari 421 u. a.

[7]) Leonardo da Vinci, S. 128, wo eine höchst wertvolle Zusammenstellung sämtlicher auf das Bild bezüglichen Studienblätter gegeben ist.

dem Ende des ersten Jahrzehnts im XVI Jahrhundert seinen Höhepunkt erreicht, endlich der als notwendig erkannte Zwischenraum zwischen der Entstehung der Galichon-Skizze und dem Gemälde — alle diese Faktoren berechtigen, glaube ich, zu der Ansicht, dass die Untermalung erst um 1500 entstanden ist. Ich stelle mir den Hergang etwa so vor. Leonardo mag um 1480 die Galichon-Zeichnung geschaffen haben, vielleicht 1478 für die Bernhard-Kapelle im Palazzo vecchio. Als er später 1494/95 in Florenz war und nach Vasari in Angelegenheiten des Palazzo vecchio konsultiert wurde, mag er einen Teil der Untermalung, d. i. die rechte Seite, in Angriff genommen haben. Der Hauptteil mit der Madonna und dem Hintergrund ist aber erst im ersten Jahrzehnt des XVI Jahrhunderts, gleichzeitig mit dem Karton in London, der Mona Lisa und der Reiterschlacht entstanden, welch letztere ihn ja neuerdings mit der Signoria in Verbindung brachte und ihn an seine alte Verpflichtung erinnert haben mag. Fertig geworden ist das Gemälde deswegen doch nie.

II. DIE MADONNA IN DER GROTTE

Es ist eine leicht erklärliche Erscheinung, dass die grofsen, bahnbrechenden Meister erst in der Fremde, wenn sie sich von den bindenden Traditionen der Heimat befreit haben, ihre neuen, grofsen Bahnen einschlagen. Das gilt von Brunellesco ebensogut, wie von Michelangelo, von Cimabue und Raffael ebensogut, wie von Leonardo. Ich stelle die drei letzteren zusammen, weil sie das Höchste in der Darstellung der Madonna geleistet haben. Und wie Cimabue und Raffael erst auf der Höhe ihres Schaffens, nachdem Rom die in ihnen schlummernde Gröfse geweckt hatte, den Ausdruck finden konnten, der eine für die unendliche Güte, als deren Urbild die Madonna in der Unterkirche von Assisi erscheint, der andere für die hoheitsvolle Reinheit seiner Sistina, so konnte auch Leonardo erst, nachdem ihn die in Mailand errungene Freiheit ganz zu sich selbst gebracht hatte, jene Symphonie der zartesten Seelenregungen gestalten, die uns in seiner Grottenmadonna entgegentritt. Sie ist nach meinem Empfinden Leonardos reifste Schöpfung. Wenn dies bisher nicht genügend erkannt wurde, so liegt das vielleicht daran, dass man sich stets an die schlechte Louvrekopie bezw. Desnoyers Stich danach hielt[1]) und weil das Londoner Original bisher gut nur in der teueren Braunschen Aufnahme zu haben war. Es ist ein Hauptverdienst Müller-Waldes, dass er in seinem Werke für eine würdige Reproduktion sorgte.

Die Komposition anlangend hat bereits Koopmann erkannt, dass sich die Gruppe frei in den Grenzen einer Pyramide bewegt, deren rechte Vorderfläche durch die Wendung des Engels und Christi gebildet und von der Hand der Mutter geradezu aufgefangen wird. Im Centrum der linken Vorderfläche wäre eine grofse dunkle Masse geblieben, und, um diese zu beleben, hat der Künstler das auffallende Faltenmotiv angebracht, welches quer über den Schofs Mariä läuft.[2]) Über die Linearkomposition hinaus aber hat Leonardo wesentlich auch hier wieder mit der Verteilung des Lichtes gearbeitet. Dasselbe fällt von links oben in einen sonst halbdunklen Raum, spielt auf den nackten Körperteilen, modelliert dieselben zart und hilft zur

---

[1]) Vergl. Koopmann im Repertorium für Kunstwissenschaft XIV S. 353ff.

[2]) Das gleiche Motiv wandte Leonardo zur Belebung der Komposition schon in seiner Madonna an, nach der das vielumstrittene Münchener Bild kopiert ist (Abb. im Klass. Bilderschatz 159).

Betonung des kompositionell oder inhaltlich Wesentlichen. Dabei herrscht im Gesamtbilde Gleichgewicht der beleuchteten Stellen, und die Grotte dient zur Begründung und Abrundung dieses malerischen Effektes. Der Mittelgrund liegt in einem wunderbaren Helldunkel, das nach rückwärts ins Freie zu allmählich durch das zunehmende Licht gelöst wird und in der Ferne des Hintergrundes in strahlendes Hell übergeht. Vorn bilden die Köpfe der vier Figuren, fast genau so wie in der Anbetung der Könige, hellbeleuchtete Stützpunkte einer die lineare Dreieckskomposition zersetzenden, in Form eines unregelmäfsigen Viereckes geordneten Lichtgruppe. Durch dieses Gegenspiel wird die Komposition auch hier ungemein reich und anziehend.

Nicht minder wirkungsvoll ist der Inhalt des Bildes. Die Renaissance war bei Darstellung der Madonna wieder zu der naiven Auffassung der Katakombenkunst zurückgekehrt, Maria als eine einfache Frau aus dem Leben nehmend und dem Beschauer ohne die Forderung göttlicher Verehrung vorführend. Das Kind allerdings bewahrt noch häufig die alte byzantinische Art, indem es segnend gegeben ist. Daran hält auch Leonardo fest. Aber seine reiche Phantasie zeigt ihm die kleine Gesellschaft in so unmittelbar lebensvoller Beziehung und Umgebung, als hätte er dieses idyllische Stillleben eben erst belauscht. Maria hat die Zeit mit dem Christusknaben am Rande einer Quelle im kühlen Schatten einer Grotte zugebracht. Das Kind mag, von der Mutter gehalten, sich eben im Wasser gespiegelt und dabei den Körper auf die vorgespreizte Hand gestützt haben, da kommt aus dem Hintergrunde der Grotte links der Johannesknabe heran, Maria richtet sich auf, ihm entgegen, er aber achtet ihrer weiter nicht. Voll holder Andacht lässt er sich schon in einer gewissen Entfernung auf ein Knie nieder und betet den göttlichen Gespielen an. Maria, übermannt von Stolz und zärtlicher Neigung, umfasst ihn dankbar mit der rechten Hand, einen Moment das eigene Kind vergessend: zwar hält sie mechanisch schirmend die Hand über sein Haupt, überlässt es aber im Grunde sich selbst und der Gefahr, beim Erheben der rechten Hand das Gleichgewicht zu verlieren. Das giebt Anlass zur Einführung des Engels — des Knaben Schutzengel. Sanft, wie eben eine Gestalt der anderen Welt, kniet er hinter Christus und hält ihn, selbstvergessen wie der Engel in der Taufe Christi seines Amtes waltend, mit beiden Händen umfasst. In seinem Innern klingt der heilige Vorgang leise wieder, wie eine Saite den angeschlagenen Accord mittönt. Den Kopf zurücklegend, lenkt er die Augen verloren in die Richtung des Anbetenden, während sein innerer Blick zwischen Christus und dem Johannesknaben hin- und hergeht. So nimmt er, ein passiver Zeuge, an der Gruppe teil, obwohl er eigentlich unsichtbar ist.[1]) In diesem Kopfe hat Leonardo das Höchste im Ausdrucke eines zarten Gefühls geleistet.

Für die Datierung in die beiden Jahrzehnte um 1500 war für mich zunächst mein Gefühl mafsgebend. Nachträglich fanden sich aber doch auch positive Beweise für diesen Ansatz. Wie bei der Anbetung der Londoner Karton, so bietet hier ein anderes, untergeordnetes Werk Leonardos die Handhabe einer Beweisführung. Es ist dies der leider wie die Anbetung nur bis zur Untermalung gediehene Hieronymus der vatikanischen Pinakothek, den man wie die Madonna »in der Grotte« nennen könnte. In der Komposition muss sofort die Schiefstellung der Figur, wodurch eine Fülle perspektivischer Probleme geschaffen wird, auffallen. Das ist zusammen mit der Art des Knieens und der Kopfhaltung im Gegensinn die Stellung des Engels in der

---

[1]) Auffallend ist das Fehlen des Nimbus. Herr F. W. Burton teilt mir allerdings mit, die Nimben seien in späterer Zeit zugefügt.

Taufe ebensogut, wie die des jüngsten Magiers in der Anbetung, kurz Leonardos Lieblingsmotiv, hier einmal auf einen Greis übertragen. Die Gestalt ist im Zusammenhange mit dem Löwen so komponiert, dass derselbe das Gegengewicht zu der quer ausgestreckten linken Hand bildet. Dazwischen entwickelt sich als Centrum der Körper, in dem dominierend der aufgestützte Fufs und der Kopf, also eine Vertikale hervortritt. Im ganzen genommen baut sich die Komposition diagonal von links unten nach rechts oben auf und giebt so das Prototyp des Barock. Dazu kommt die Verteilung von Licht und Schatten. Der Heilige kniet fast im Mittelgrunde des Bildes in der weiträumigen Grotte. Das Licht, welches von rückwärts eindringt, verbreitet eine leichte Dämmerung, in der die Gestalt plastisch hervortritt, gehoben durch ein von oben links auf Kopf, Schultern und Arme einfallendes Streiflicht. Inhaltlich hat Leonardo einen von der Auffassung des Quattrocento weit abliegenden Typus gewählt: dramatische Belebung gegenüber der hergebracht repräsentativen Darstellung.

Man hat auch dieses Bild der Jugend Leonardos zugewiesen. Ich kann das schon angesichts der subtilen anatomischen Durchbildung nicht glauben. Dieselbe setzt die zusammen mit Marcantonio della Torre seit Mailand betriebenen Studien Leonardos voraus. Als Beweis für die in dieser Zeit von Leonardo angewandte Arbeitsmethode hat J. P. Richter ein Studienblatt publiziert, das Schulter, Hals, Arm und Brust eines Greises zeigt.[1] Dieselbe ist nichts anderes als eine Vorarbeit für unseren Hieronymus, bei dem auf den ersten Blick auffallen muss, wie eingehend die genannten Teile durchgearbeitet sind. Dieses Skizzenblatt befindet sich mit einem zweiten, welches den Heiligen ähnlich wie im Bilde, aber vom Rücken zeigt, in Windsor. In der That bezeugt denn auch die Notiz auf der Rückseite des Blattes,[2] wie sehr Leonardo damals durch eingehende Studien zur Bewunderung des menschlichen Organismus gelangt war. Die dabei von ihm gebrauchten Worte »in questa mia fatica« könnte vielleicht direkt auf seine Anatomie des menschlichen Körpers hinweisen, von der Vasari spricht.

Für eine Datierung des Hieronymus in den Kreis der Werke der Blüteperiode Leonardos spricht aufserdem, dass sich in den Figuren der rechten Hälfte des Abendmahls verwandte Züge entdecken lassen: der Kopf bei dem ursprünglich vielleicht unbärtigen Greise R 6 (Simon), die Bewegung des Kopfes bei R 3 (Philippus), die der Hände bei demselben Apostel und R 4 (Matthäus). Von Bedeutung ist ferner, dass der fleischlose Schädel des Hieronymus mit den tief in den Höhlen liegenden Augen und dem geöffneten Munde, zudem in ähnlicher Neigung, wiederkehrt unter der Volksmasse auf der rechten Seite der Anbetung der Könige. Dazu gesellt sich dann die Art der Beleuchtung. Der weite, durch ein von rückwärts eindringendes Licht in ein zartes Helldunkel versetzte Raum, aus dem sich die durch scharfe Streiflichter von links oben beleuchtete Gestalt heraushebt — das ist die feinere Durchführung desselben Beleuchtungsproblems, das Leonardo im Abendmahl so glänzend gelöst hatte. Und diese selbe Art tritt uns nun auch in dem in Rede stehenden dritten zu diesem Kreise gehörigen Bilde, der Madonna in der Grotte, entgegen. Hier allerdings am reifsten in unendlicher Zartheit durchgeführt.

Schon Müller-Walde (S. 105) hat bemerkt, dass der Hieronymus verwandt sei mit einer kleinen, auch wieder in Windsor befindlichen Skizze, auf der die Madonna in ähnlicher Weise wie der Greis nach rechts vorn kniet und den rechten Arm genau

[1]) Abbildung bei Richter, The litterary works of Leonardo da Vinci. Bl. CVII.

[2]) A. a. O. Nr. 1140.

so energisch nach der Seite ausstreckt. Die Beziehungen beider Motive werden bestätigt durch einen neben der Madonna im Profil gezeichneten Greisenkopf, an dem, wie beim Hieronymus, die Halspartien mit besonderem Nachdruck ausgeführt sind. Dieses Blatt giebt abermals, was wir suchen: den Übergang zur Madonna in der Grotte. In der Handzeichnung liegt vor ihr am Boden rechts das Kind, sie hält die linke Hand bereits in ähnlicher Weise über demselben erhoben wie im Grottenbilde. Und was in der konturierten Skizze noch fehlt, das regelt der Meister im Bilde genau so, wie in dem etwa gleichzeitig ausgeführten Hieronymus.

Den besten Beweis aber für die Datierung der Madonna in der Grotte oder, wie wie man sie auch nennen könnte, der Madonna mit dem Schutzengel, in die Zeit nach Entstehung des Abendmahls und mit diesem etwa gleichzeitig, liefert ein Vergleich mit diesem Gemälde selbst. In der Madonna erscheint alles geläutert und veredelt, was den Künstler bei Schöpfung des Abendmahles in Bewegung gesetzt hatte und was er dort nach langem Ringen und Suchen zum erstenmale zum Ausdruck brachte. Das Bewegungsmotiv des Oberkörpers und der linken Hand Mariä ist dasjenige Christi und seiner rechten Hand, der Ausdruck ihres Kopfes erscheint wie eine Steigerung desjenigen von Johannes oder Christus im Abendmahl. Die Einführung der Grotte aber, mag dieselbe nun selbständig erfunden oder durch Mantegna (Uffizj) angeregt sein, ist so ungesucht, so genial dem malerischen Endzweck entsprechend, dass Leonardo sie gewiss erst geschaffen hat, nachdem er sich am Abendmahl mit der verwandten Lösung redlich abgemüht hatte. So wurde denn die Madonna in der Grotte in der Beleuchtung und dem seelischen Kontakt der teilnehmenden Gestalten ebenso unerreicht und unerreichbar wie Raffaels Sistina an tief innerer Glaubensglut oder Michelangelos Adam an verstandesmäfsiger Überlegung. Leonardo streift in diesem Bilde die Grenzen der Malerei: ein Schritt, und Licht und Form beginnen harmonisch bewegt zu klingen, die Musik löst die bildende Kunst ab.

III. JUGENDWERKE

Vasari berichtet, der junge Leonardo habe als Schüler des Verrocchio in dessen Taufe Christi einen Engel gemalt, der besser gelang als alles übrige. Man hat denn auch seit jeher in der jetzt in der Akademie zu Florenz befindlichen Tafel in dem Engel zu äufserst links Leonardos Hand gesucht. Neuerdings hat Morelli das kurzweg in das Gebiet der Sage verwiesen und die ganze Tafel dem Verrocchio zugeschrieben.[1]) Es dürfte daher wohl gerechtfertigt erscheinen, wenn ich zunächst kurz das anführe, was mir für die Wahrheit von Vasaris Bericht zu sprechen scheint.

Die dominierende Linie der Komposition bildet Christus. Johannes erscheint ihm auf den ersten Blick koordiniert, die Engel untergeordnet; und doch lässt sich erkennen, dass der Künstler bestrebt war, seine Gruppe architektonisch mit Zugrundelegung eines nahezu gleichseitigen Dreieckes aufzubauen, dessen Ecken in den Spitzen der nach auswärts gerichteten Füfse von Johannes und dem Engel und da liegen, wo Johannes an den Rand der Schale greift. Christus bildet darin das Lot. Die rechte Seitenlinie tritt sehr auffallend hervor in dem zurückgesetzten linken Bein und dem erhobenen Unterarm des Johannes, zwischen die sich dann noch

---

[1]) Kunstkritische Studien, Die Galerie zu Berlin S. 35 ff.

überleitend ein Teil seiner Mantelfalten einordnet. Aus dieser Tendenz erklärt sich viel in der Bewegung der ganzen Gestalt, so vor allem auch, dass die linke Hand, welche die dominierende Körperlinie so wenig als möglich durchbrechen soll, ganz schlaff herunter hängt und weder das Kreuz, noch das Spruchband, noch endlich das aufgeschürzte Gewand hält.[1]) Es scheint fast, als habe der Künstler diese Schwäche selbst empfunden und den Blick des Beschauers durch eine virtuose anatomische Ausführung ablenken wollen. Auf der anderen Seite ist offenbar der vordere Engel, wie drüben Johannes, unter dem Einflusse der Idee des Dreiecksaufbaues concipiert. Die Richtung ist hier gegeben durch die Fufssohle und den Faltenbruch, welcher quer über das Becken läuft und Licht und Schatten trennt. Unterstützend greifen dann noch ein der linke Arm und der erhobene Kopf, welche, wie die gleichen Teile drüben beim Johannes, zwar aus dem Dreieck herausfallen, aber den Blick des Beschauers in die beabsichtigte Richtung überleiten. Diese drei Figuren, Christus, Johannes und der vordere Engel, sind für die Komposition unbedingt notwendig, überflüssig erscheint der zweite Engel. Ja derselbe stört den beabsichtigten Aufbau sogar, weil er die Wirkung des ersten Engels, der seine Aufgabe wunderbar erfüllt, abschwächt. Die Hände bringen in das Ganze eine horizontale, der Kopf eine vertikale Linie, die beide den Zug nach rechts aufwärts geradezu aufheben.

Im Gegensatz zur Gruppierung der Figuren öffnet sich der Blick in die landschaftliche Ferne zwischen zwei Coulissen, dem Felsen rechts und dem Hügel links, deren Umrisse konvergierend nach unten zusammenlaufen, also den Figurenumriss direkt kreuzen. Auch in der Landschaft überwiegt die rechte Seite der Masse nach. Auf der linken fällt in diesem Zusammenhange die Palme auf; sie durchbricht den Linienzug der Landschaft in ähnlicher Weise wie der zweite Engel den der Figurengruppe. Die Erklärung für diesen Missklang in der linken Bildhälfte ist vielleicht darin zu suchen, dass der Baum und der zweite Engel ursprünglich gar nicht vorhanden waren. Man denke sich dieselben daraus entfernt, wie sich da alles hebt und klärt, die Landschaft wunderbar zurückspringt! — Ähnliche Beobachtungen können wir machen, wenn wir auf den Inhalt des Dargestellten eingehen. Christus ist voll Andacht und Hingabe, Johannes ganz durchdrungen von Ernst und Scheu. Der erste Engel nimmt diese Andachtsstimmung auf. Zunächst versieht er sein Amt als Träger eines Gewandstückes, der Oberkörper dient ganz diesem Zweck. Der Kopf dagegen ist »schmachtend« zurückgelegt, der Engel scheint ganz versunken in die Gröfse des Vorganges, er wird sich erst auf seine Rolle besinnen müssen, wenn die heilige Handlung vorüber ist. Ganz Stimmung, ganz passive Hingabe, ist er ein wohllautender Accord zu dem Hauptmotiv. Anders der zweite Engel; auch er weist zwar durch das Knieen und Kreuzen der Hände die Andachtsstimmung auf, aber er ist zerstreut. Den Kopf von der Mitte abwendend, blickt er wie ein gelangweilter Ministrant in der Richtung seines Gefährten zurück und stört den seelischen Kontakt der drei anderen Figuren ebenso wie die Komposition. Die Landschaft birgt einen ähnlichen Gegensatz: rechts banausischer Aufbau, links (ohne die Palme) ein Unbegrenztes, in dem der Blick des Beschauers sich verliert, wie der des vorderen Engels in der heiligen Handlung.

---

[1]) Dasselbe Motiv kehrt mit gleichem Ungeschick in der bisher dem Lorenzo di Credi zugeschriebenen Madonna im Dom zu Pistoja wieder (Klass. Bilderschatz 724), die Morelli neuerdings (Lermolieff, Kunstkritische Studien, Die Galerie zu Berlin S. 37) dem Verrocchio zuschreibt.

Es tritt somit in dem Bilde unzweideutig ein Kontrast hervor, welcher sich in dem Nebeneinander der beiden Engel zuspitzt. Und nun fragt es sich: ist dieser Gegensatz so grofs, dass daraufhin zwei verschiedene Hände vorausgesetzt werden müssen? Ich denke, hier genügt ein Blick auf die Gewandung der beiden Engel. Der vordere wie ein junger Fürst geschmückt, dabei flott und edel in jeder Bewegung, der andere im Vergleich ein Bauer, unbeholfen in seinem Kittel steckend. Bei dem einen eine Fülle momentan erfasster, reizvoller Motive, malerisch in Licht und Schatten und so modelliert, dass die Bewegungen des Körpers klar hervortreten, an dem anderen eine schwerfällige Manier, welche pedantisch die scharfkantigen und tief ausgehöhlten Falten eines Erzmodells nachzubilden scheint. Der linke Arm dieses Engels verschwindet spurlos, die linke Hand hängt in der Luft. Ich weifs nicht, wie man hier nur einen Augenblick im Zweifel sein kann: in dem vorderen Engel haben wir die Sprache einer ideal, frisch und grofs angelegten Natur, in dem anderen die eines ehrsamen Banausen, um bekannte Gestalten zu nennen, in ersterem einen Walter Stolzing, in letzterem einen taktfesten Meister der alten Schule.

Es kann kein Zweifel darüber bestehen, dass dieser letztere Verrocchio ist. Ein Vergleich der beiden Hauptfiguren mit der Thomasgruppe an Orsanmichele lässt darüber gar keinen Zweifel, die gezierte Beinstellung Christi kehrt öfter wieder in Andreas Tornabuoni-Relief im Bargello. Von den beiden Engeln muss aber der rückwärtige dem Hauptmeister angehören, denn die steife Bildung der Ärmelfalten kehrt wieder in der ofenrohrartigen Umhüllung des linken Armes von Johannes, und die missglückte linke Hand finden wir wieder in den Händen Gottes, die oben in das Bild hineinragen. Aufserdem, wenn wir den in den Engeln hervortretenden Gegensatz des Idealisten und Realisten festhalten, so kann mit Berücksichtigung des Johannes, der das Urbild des Realismus ist, gar kein Zweifel an der Zuweisung statthaben. Zudem kommt dieser Engeltypus wiederholt in Bildern vor, die aus dem Atelier des Verrocchio hervorgegangen sind, so in dem grofsen Tobiasbilde der Akademie und der Justitia und Judith, beide in den Uffizien, von Botticelli, der ja mit Leonardo zugleich im Atelier des Verrocchio thätig war.

Nicht minder sicher ist die Zuweisung des vorderen Engels an Leonardo; denn ganz abgesehen davon, dass Vasari ausdrücklich im Leben des Leonardo sagt, derselbe habe in der Taufe den Engel gemalt, der einige Gewänder hält, ist diese herrliche Gestalt nachweisbar die Lieblingsfigur des Meisters, die er, wo das immer möglich war, wie sein Monogramm anbringt. Der Schutzengel in der Madonna in der Grotte ist der reifere Bruder des Taufengels ebensogut, wie der leider fast zerstörte Jüngling, der vorn links in der Anbetung der Könige knieend als dritter Magier an der Handlung teilnimmt.

Es fragt sich nun noch, wie ist es wohl zu erklären, dass Verrocchios Engel und die Palme wie störend in die Komposition eingreifen, und dieselbe aufserordentlich gewinnt, sobald man beide entfernt? Verrocchio war der Lehrer, Leonardo der Schüler. Ich denke mir, der Meister wird die Hauptgruppe und die Landschaft rechts mehr oder weniger fertig gemalt und die Anbringung der Nebenfiguren sowie der Landschaft links dem Schüler überlassen haben. Der vordere Engel und die Flusslandschaft ohne die Palme geben die intuitive Lösung dieser Aufgabe. Dann aber tritt kritisierend der Lehrer auf. Er mag noch so überrascht von der Leistung Leonardos gewesen sein, seinen Prinzipien entsprach sie doch nicht. Auf der rechten Seite liegt — so mochte er sagen — zu viel Masse, dem muss auf der linken Rechnung getragen werden. Mit eigener Hand malte er darauf als Gegengewicht für den Johannes den

zweiten Engel, als solches für den Felsen die Palme herein: den Engel an eine Stelle, wo er gar keinen rechten Platz hat, die Palme mit Rücksicht auf die schöne Flusslandschaft nach links. Die Palme fiel dabei genau so hart und unnatürlich aus, wie der Ärmel des Engels. Zu dem Kopfe des letzteren findet sich vielleicht eine Studie in den Uffizien,[1] die Aufschluss darüber zu geben scheint, dass Verrocchio ursprünglich eine durchaus einheitlich mit der übrigen Handlung gedachte, nämlich eine in Anbetung versunkene Gestalt geben wollte; erst bei der Ausführung, hingerissen vielleicht von der Bewunderung für den Engel des Leonardo, stellte er ihn diesen Gefährten anblickend dar. Er hätte so selbst Abbitte gethan für die Störung der wunderbaren Harmonie, welche ursprünglich Leonardos linke Bildhälfte durchwehte.

Nachdem ich so das Vertrauen in Vasaris Bericht gekräftigt und schon vorher Anbetung und Madonna in der Grotte, sowie den verwandten Hieronymus aus der Zahl der Jugendwerke Leonardos ausgeschieden habe, möchte ich versuchen, auch den anderen, neuerdings der Jugend des Leonardo zugewiesenen Gemälden näher zu treten. Indem ich daran gehe, bitte ich gleich das in der Taufe hervortretende Symptom festzuhalten: Leonardo hat nur einen Teil des Bildes geschaffen, hier allerdings noch als Schüler an einem Werke des Lehrers mitarbeitend. Es scheint aber, dass er auch später nichts daran fand, ein Gemälde von anderer Hand fertig machen zu lassen. Hat ja er selbst in verschiedenen Perioden und nach gröfseren Pausen an derselben Tafel gearbeitet (wofür die Anbetung ein Beispiel ist) oder seine Bilder unvollendet gelassen, wie wieder die Anbetung und der Hieronymus beweisen. Eine Folge ausgeführter Werke giebt und gab es von Leonardo überhaupt nicht, das hat schon Vasari hervorgehoben. Theoretisch-wissenschaftliche und praktisch-technische, über alle Gebiete des menschlichen Wissenskreises ausgebreitete Studien haben Leonardo nicht, wie etwa Raffael und Michelangelo, zu zahlreichen Arbeiten als Maler kommen lassen. Schon ein gut Teil seiner Jugend dürfte durch die eifrigsten und gewissenhaftesten Studien ausgefüllt worden sein, die er als der Sohn des Notars der Signorie von Florenz im Gefolge einer gründlichen Erziehung und Bildung treiben musste. Bis zu dem Momente, wo Leonardo die Erfahrung als alleinige Grundlage alles Denkens und Handelns erkennt, dürfen wir uns ihn in ähnlicher Weise thätig denken wie Leon Battista Alberti, seinen Vorläufer, mit dem er ja auch die illegitime Abkunft und die böse Gewohnheit teilt, nicht viel ganz fertig zu machen. Erst aus den Jahren 1472—1481 besitzen wir Dokumente, welche seine Thätigkeit als Maler in Florenz belegen, darunter ein Zeugnis von 1476, welches Vasaris Nachricht von den engen Beziehungen Leonardos zu Verrocchio bestätigt. Da er im Jahre 1472 bereits im Rotbuche der Malergenossenschaft eingetragen erscheint, so muss er sich schon vor seinem zwanzigsten Jahre zum Maler ausgebildet haben. Bestimmte Nachrichten darüber giebt es bis jetzt nicht. Doch können wir mittelst eines Analogieschlusses und unter Berücksichtigung der Angaben Vasaris zu ansprechenden Vermutungen gelangen. Michelangelo nämlich entwickelte sich unter ähnlichen Verhältnissen wie Leonardo zum Künstler. Einer besseren Familie entsprossen, widmet er sich zunächst den Studien. Dabei meldet sich der Trieb zur Kunst, und durch einen Freund, der bereits in einem Atelier beschäftigt ist, wird er in das ersehnte Mysterium eingeführt. Der Vater, zunächst beobachtend und abmahnend, giebt endlich nach, und so tritt der Knabe oder Jüngling selbst in ein Atelier ein, Leonardo bei Verrocchio, wie Michelangelo vierzehnjährig bei Ghirlandajo. Nun folgen die ersten Anzeichen einer be-

[1] Abg. bei Lermolieff, Kunstkrit. Studien. Die Galerie zu München und Dresden S. 350.

deutenden Zukunft: Michelangelo verbessert die Zeichnung seines Lehrers und ruft bei einer anderen Gelegenheit dessen Geständnis hervor: »Der kann mehr als ich«. Eine seiner frühesten Leistungen war die Nachbildung von Martin Schongauers Stich des hl. Antonius, der von Teufeln in die Luft gezerrt wird. Er gefällt sich hierbei darin die Natur in ihrer Verzerrung darzustellen, indem er die ohnehin grottesken Formen der Teufel möglichst bizarr bildet. So auch Leonardo. Als ihm sein Vater einen Schild zum Bemalen bringt, gestaltet er aus Teilen von Eidechsen, Grillen, Schlangen, Schmetterlingen, Heuschrecken, Fledermäusen und anderen seltsamen Tieren ein grässliches Untier. Michelangelo wendet sich bald auch der Plastik und Antike zu und bildet einen grinsenden Faunskopf nach, dem die Kopie eines Apollo und Marsyas und der selbständige Entwurf eines Kentaurenkampfes folgt. Auch Leonardo formt, wie Vasari berichtet, in seiner Jugend lachende, weibliche und Kinderköpfe und zeichnet einen Neptun, von Seepferden gezogen, und das Haupt einer Medusa, von Schlangen umwunden.

Und wie Ghirlandajo, so muss auch Verrocchio bald die Überlegenheit des Schülers zugestehen. Das geschieht, als Leonardo den Engel in die Taufe malt. Dabei tritt etwas in Erscheinung, was sich auch an Michelangelos Jugendwerken beobachten lässt: dass schon in ihnen jene Typen hervortreten, die dann in den Jahren der Meisterschaft klassische Form gewinnen. Leonardo schafft gleich in seinem Engel diejenige Gestalt, welche, wie ein roter Faden durch fast alle seine Schöpfungen hindurchgehend, in der Kopfhaltung jene seelenvolle Gefühlswärme zum Ausdruck bringt, die, wie Michelangelos Krafttitanen des Geistes oder Körpers, an die Grenze des von der Kunst Darstellbaren geht. Dazu gesellen sich bleibend leonardeske Züge in der Komposition, Bewegung und Bekleidung des Engels. Die diagonale Richtung der ganzen Gestalt, die Art des Knieens mit dem einen aufgesetzten Fufse und, in Verbindung mit der Kopfbewegung, das Zurücknehmen der einen Schulter, der wie zur Folie des Oberkörpers umgeschlagene Mantelsaum, welcher den zierlichen Kragen und bauschigen Ärmel hervortreten lässt, dazu die flach am Boden ausgebreitete Faltenmasse — das alles sind Motive, die sich auch noch in der Zeit der Meisterschaft bei Leonardo nachweisen lassen. Die Beleuchtung aber ist noch im Geiste der Renaissance gleichmäfsig klar und ungebrochen, und die Gestalt entbehrt daher noch der plastischen Rundung, die Leonardos Gestalten später auszeichnet.

In dieser Hinsicht verrät einen entschiedenen Fortschritt die Madonna in einer viel umstrittenen Verkündigung in den Uffizien. Man mag dem Original gegenüber noch so sehr überzeugt sein, dass die farbige Ausführung des Bildes nicht von Leonardo herrühre: der Eindruck bleibt, dass wenigstens in der Hauptgestalt Leonardos Geist unleugbar ist. Vielleicht haben wir es mit einer Untermalung des Meisters zu thun, die später von einem Schüler ausgeführt wurde. Die Jungfrau erscheint als der gerade Gegensatz jener anderen, welche Leonardo an einer Stelle seines Malerbuches tadelt, weil sie vom Engel so in Entsetzen versetzt würde, dass sie aussähe, als wollte sie sich in Verzweiflung zum Fenster hinausstürzen.[1]) In unserem Bilde erscheint sie verklärt von jener edlen, vornehmen Ruhe, die alle Frauengestalten Leonardos auszeichnet. Man halte nur die Mona Lisa daneben und wird in ihr ein Weib vom gleichen Adel des Geistes finden. Und der Altersunterschied der beiden Frauen giebt ungefähr auch den Unterschied in der Entstehungszeit. Noch fehlt auch das wunderbare Lächeln, das Leonardo später auf die Lippen seiner Frauen zu zaubern weifs. In diesem

[1]) Ed. Ludwig I S. 114 § 58 (III S. 67).

Mangel steht der Madonna in der Verkündigung sehr nahe das Porträt einer Dame in der Liechtenstein-Galerie in Wien.

Wir sehen das Brustbild einer Frau im Alter von 20—30 Jahren. Sie ist schräg gegen den Beschauer nach rechts hin gewendet und richtet den Kopf nach vorn. Stirn, Augen, Nase, Wangen und Haar sind denen der Maria in der Verkündigung ähnlich gebildet, eine auffallende Veränderung hat nur der Mund erfahren. Fort ist jeder konventionelle Linienschwung, derbe Naturwahrheit ist dafür eingetreten: feine schmale Ober- und wulstige Unterlippe, beide breit und hart aufeinandergepresst. Nimmt man dazu den Ausdruck der leicht schielenden Augen und der vortretenden Backenknochen, so erklärt sich der unsympathische Eindruck, den diese Person macht. Den langen Hals umsäumt ein weifses Hemd und ein viereckig ausgeschnittenes Mieder, über das dann noch ein dunkles Schultertuch geworfen ist. Einen unsagbaren, mit dem Charakter der Dargestellten versöhnenden Reiz verleiht diesem Bilde das zauberhaft zusammenstimmende Kolorit der Lokalfarben und der malerische Hintergrund. Eine Hecke dient dem Kopf als Folie: man vergleiche damit die Mauer, von der sich der Kopf Mariä in der Verkündigung abhebt und vor allem jene Grottenbildungen beim Hieronymus und der Madonna mit dem Schutzengel. Das ist immer dieselbe Komposition, in den beiden Jugendwerken allerdings noch nicht verwendet zur künstlichen Regulierung der Beleuchtung des Vordergrundes. Auf der einen Seite öffnet sich der Blick nach einem märchenhaft schönen Weiher, links sind nur zwei schmale Öffnungen da, in denen sich das Blattwerk grell gegen den beleuchteten Hintergrund abhebt.

In diesem Bilde steckt noch so viel vom Verrocchio, dass es durchaus verständlich ist, wenn man es neuerdings direkt für den Lehrer in Anspruch genommen hat. Der in dem Kopfe zum Ausdruck kommende Charakter der dargestellten Persönlichkeit aber garantiert so unzweifelhaft für die Hand des genialen Schülers, dass es gar nicht nötig ist, ein im Geiste des Lehrers gehaltenes Bild, wie es das mit der Unterschrift Noli me tangere versehene Mädchenporträt der Berliner Galerie [1]) oder die Frauenbüste des Bargello in Florenz [2]) ist, daneben zu halten.

Dieses Bild hat uns erinnert an den engen Zusammenhang Leonardos mit Verrocchio und in eine Zeit versetzt, die gewiss schon um nahezu ein Jahrzehnt hinter dem Engel zurückliegt. Wir greifen nun nochmals auf die Taufe zurück und fassen die Landschaft ins Auge und zwar mit Hinweglassung der Palme, die ja wahrscheinlich nicht zum ursprünglichen Entwurfe gehört. Dann bleibt rechts der dominierend vortretende Felsen mit den darauf stehenden Bäumen, links im Mittelgrunde ein coulissenartig vortretender Hügel, hinter dessen scharfem Umriss ein nach dem Hintergrunde laufendes Flussufer zurückspringt. In der Mitte links das Flussthal, rechts eine in welligen Hügeln endende Thalmulde.

Man halte neben diese Landschaft eine Handzeichnung der Uffizien, welche von Leonardos Hand die Aufschrift trägt »Di di Sta. Maria della neve 5 dagosto 1473«. Sieht die nicht in der Komposition aus wie eine Studie zur Taufe oder eine Skizze, die der Schüler, angeregt durch das Bild des Lehrers, ausgeführt hat? Doch fehlt gerade das darin, was für die Landschaft Leonardos typisch ist: der Fluss mit den dolomitartigen Felsufern. Es muss daher fraglich erscheinen, ob Leonardo schon in jenen Tagen, wo er den Engel malte, auch die Flusslandschaft in der Taufe darüber fertig ausführte oder ob er dieselbe nicht erst später, als er von Mailand aus mit der

---

[1]) Abg. in: Die Graphischen Künste XI S. 9 der Recensionen.

[2]) Phot. v. Alinari 2730.

Alpenwelt bekannt geworden war, hinzufügte. Doch davon gleich noch mehr. Augenblicklich sollen uns die beiden landschaftlichen Hintergründe überleiten auf ein Bild der Berliner Galerie, das ebenfalls unter der Teilnahme Leonardos in dem Atelier des Verrocchio entstanden sein dürfte. Man beachte in der Handzeichnung von 1473, dass der hinter dem Hügel links zurückspringende, von Mauern und Türmen gekrönte Höhenrücken einen überaus kräftigen, perspektivischen Effekt in das Ganze bringt. Genau an der gleichen Stelle finden wir auch in dem Berliner Auferstehungsbilde diesen mauergekrönten Bergrücken und gegenüber rechts die dominierende Felsmasse, wie auch schon in der Taufe. Zwischen beiden im Hintergrunde ist die Flusslandschaft mit den malerisch geformten Felsspitzen besonders reich durchgebildet.

Im Vordergrunde dieser Landschaft ist zweimal Leonardos Lieblingsmotiv, der knieende Engel in Gestalt zweier Heiligen, angebracht, die sich anbetend Christus zuwenden, der über ihnen und aus einem Grabe hinter dem Felsen rechts hervor zum Himmel aufschwebt. Und hier liegt die Sache ähnlich wie in der Taufe und Verkündigung: ziehen wir durch das Bild eine Diagonale von links oben nach rechts unten, dann ist die linke untere Hälfte von Leonardo, die rechte obere dagegen hat von ihm nur einige Züge, wie etwa den Gesamtentwurf und den Kopf Christi behalten. Dafür gehören die beiden Heiligen mit zum Bedeutendsten, was Leonardo geschaffen hat. Sie haben 1478 schon Botticelli in seiner Anbetung der Könige beeinflusst,[1]) und sie sind auch die wahren Prototypa der Kunst des Mitschülers Leonardos bei Verrocchio, des Pietro Perugino geworden. Dabei ist es ganz einerlei für uns, ob das Berliner Bild das Original oder eine niederländische Kopie nach Leonardo ist. Sicher ist, dass der Meister ein solches Bild geschaffen haben muss.

Das entscheidend Neue in diesen beiden Gestalten ist der gesteigerte Ausdruck der Gemütsbewegung, welcher weit über alles bis dahin durch die bildende Kunst Versuchte hinausgeht. Darin ist das Berliner Bild die nächste für uns heute erkennbare, grofse Etappe nach dem Engel in der Taufe. Wir sehen links einen Mann, rechts eine Frau in der am Engel beobachteten Art, d. h. mit aufgesetztem linken Bein einander gegenüber knieen. Ist auch der Unterkörper nicht diagonal gestellt, so ist es um so mehr Brust und Kopf, die sich dem Erlöser zuwenden. Vor allem leonardesk sind die derben Gesichtszüge: die vorspringende Nase, der breite Mund, die vortretenden Backenknochen und das derbe Kinn. Der Heilige links hat die Tonsur und ist mit dem Diakonengewande bekleidet. Er neigt sich leicht vor und erhebt in inbrünstiger Verehrung die beiden gefalteten Hände hoch empor zu Christus. Auch der Kopf, mit leichter Neigung nach dem Beschauer zu, ist erhoben, in ihm steckt etwas von jener vollkommen willenlosen Hingebung, die später Michelangelo in seiner Erschaffung der Eva in ähnlichem Sinne verkörpert hat. Die Frau gegenüber, durch die beiden Augen, welche sie auf einer Platte in der linken Hand hält, als die hl. Lucia bezeichnet, kreuzt die Hände vor der Brust; beachtenswert ist die Bewegung der linken Hand mit der nach einwärts gebogenen Handfläche. Der Kopf wendet sich mit dem vorgeneigten Oberkörper Christus zu; doch thut er das nicht direkt, sondern mit der charakteristischen Zurücklegung nach der einen Schulter hin, wodurch Leonardo diesen Gestalten eine unendliche Hingabe aufzuprägen weifs. Der Kopfschmuck ist aus mehreren Handzeichnungen aus Leonardos Jugendjahren her bekannt. Diese Gestalt bildet das verbindende Glied zwischen den Werken der

---

[1]) Die knieende Frauengestalt rechts erscheint tale quale, nur ins Männliche übertragen unter den Zuschauern der rechten Seite. Vergl. die Detailaufnahme von Alinari 605.

Jugend und denen der Meisterschaft Leonardos. Auf der einen Seite nämlich zeigt sich in der Kopfhaltung und dem reich geschmückten Gewande mit dem bauschigen Ärmel der Zusammenhang mit dem Engel der Taufe, und in der Art, wie der Mantel um den Unterkörper geschlungen ist und mit seinem Überschlag oben eine Art Kelch bildet, aus dem der Oberleib herauswächst, der Zusammenhang mit der Madonna in der Verkündigung, auf der anderen Seite ist das Gesamtmotiv, die Bewegung der linken Hand und die vom rechten Arm herabfallende Steilfalte so verwandt mit dem Hieronymus, dass der Gedanke an eine nähere Beziehung zu diesem aufkommen muss. Nehmen wir dazu die ähnliche Mittelstellung der Landschaft: auf der einen Seite die offenbar mit der Taufe und der Handzeichnung von 1473 identische Komposition, auf der anderen die reiche Dolomitenflusslandschaft, die auf eine spätere Zeit hinweist, so bleibt nur die Annahme übrig, dass Leonardo die Teile des Bildes, welche zu malen er in seiner Jugend im Atelier des Verrocchio übernommen hat, in späteren Jahren erst vollendete.

Und diese Beobachtung wird nun noch unterstützt durch einen Blick auf die aufserordentlich effektvoll in Licht und Schatten ausgeführte Modellierung der beiden knieenden Gestalten. Hier fallen schon jene Streiflichter auf, die später im Abendmahl, dem Hieronymus und der Madonna in der Grotte so wirkungsvoll zur Anwendung gebracht sind. Dort haben sie in dem Helldunkel ihre Erklärung, hier aber bei einer Scene, die ganz in helles Sonnenlicht getaucht erscheint, sind sie in ähnlicher Weise frei geschaffen, wie in der Anbetung.

Mit diesem Bilde haben wir die Reihe der auf uns gekommenen Werke Leonardos aus der Zeit vor dem Mailänder Aufenthalt erschöpft. Zwar könnte uns ein Studienblatt der Uffizien, welches sich unter anderm auf den männlichen Heiligen in der Auferstehung bezieht, Anlass zum Eingehen auf Leonardos Madonnendarstellungen bieten, weil sich darauf die bekannte Notiz findet: »bre 1478 incominciai le 2 Vergine Marie«; aber es hat sich von denselben keine im Original erhalten. Und die Kopien danach in München, Dresden, Rom, Petersburg und anderen Orten sind alle mit starken Änderungen durchgeführt. Ich verweise daher nur kurz auf die wertvolle Zusammenstellung der Handzeichnungen dafür bei Müller-Walde. Sie alle schliefsen sich noch mehr an das Ideal der Frührenaissance und sind weit entfernt von des Meisters reifster Schöpfung, der Madonna in der Grotte.

DER DURCHZUG DURCHS ROTE MEER IN DER SIXTINISCHEN KAPELLE

VON E. STEINMANN

Dem Cosimo Rosselli und seiner Schule hat man bis vor kurzem vier unter den zwölf noch heute in der Sistina erhaltenen Fresken zugeschrieben, die Sixtus IV in den Jahren 1481—83 von den aus Florenz herbeigerufenen Künstlern malen liefs: die Bergpredigt, das letzte Abendmahl, der Durchzug durchs rote Meer und die Gesetzgebung auf Sinai.[1])

Erst neuerdings wurde Israels Rettung und Pharaos Untergang im roten Meer, in der Absicht je zwei gegenüber angebrachte Fresken demselben Meister zuzuschreiben, aus der Werkstatt Cosimo Rossellis in die des Ghirlandajo versetzt.

Wir haben uns von der Richtigkeit dieser Ansicht Schmarsows,[2]) die er durch stilkritische Beobachtungen im einzelnen zu begründen sucht, bis dahin noch nicht überzeugen können, glauben vielmehr die Hand eines unbekannten Schülers des Rosselli, der die gröfsere Hälfte dieses Fresko malte, auch sonst noch in der Sistina wieder zu finden. Um so mehr Beachtung scheint uns aber eine andere Behauptung desselben Gelehrten zu verdienen, der einzelne Gestalten links des von ihm in seinen Hauptzügen für Ghirlandajo in Anspruch genommenen Bildes zuerst dem Piero di Cosimo zuschrieb und damit wieder in Cosimo Rossellis Schule zurück versetzte. Ja, man wird noch weiter gehen dürfen und nicht nur einzelne Frauengestalten und die jugendlichen Krieger mit ihren flimmernden Stahlrüstungen, sondern die ganze in sich geschlossene, in Form und Farbe ganz gleichmäfsig behandelte Gruppe links dem talentvollsten Schüler Rossellis zuschreiben. Allerdings ist dem unbekannten und weit schwächeren Künstler aus derselben Werkstatt die Hauptarbeit in der malerischen Ausführung dieses Gemäldes zugefallen. Seine Hand erkennen wir nicht nur in der ganzen rechten Seite des Bildes, sie begegnet uns auch wieder in der Landschaft links mit den weiterziehenden Juden im Hintergrunde, wo er seine Arbeit mit den beiden turbangeschmückten Männern ganz links über drei Frauenköpfen begann.

Dass der weit bedeutendere Piero di Cosimo den Karton für dieses Fresko, das gegenständlich den phantastischen Sinn des Künstlers besonders reizen musste, entworfen, wird schwer zu erweisen sein, doch darf es angenommen werden. Jedenfalls aber hat Schmarsows für die Ausführung der Gruppe links auf Piero di Cosimo

[1]) Vasari ed. Milanesi III, S. 188 berichtet nur von drei Gemälden Cosimo Rossellis; er hat die Gesetzgebung auf Sinai anzuführen vergessen.

[2]) Melozzo da Forli, Berlin 1886, S. 218.



PIERO DI COSIMO

DER DURCHZUG DURCH DAS ROTHE MEER

FRESCO IN DER CAPPELLA SISTINA ZU ROM

11

sich lenkende Vermutung das Richtige getroffen und es soll im folgenden versucht werden, seine auf Stilkritik beruhenden Beweise durch thatsächliche zu stützen.

Eine kurze Beschreibung des Wandbildes mag vorausgehen, das durch eine beiläufige und nicht einmal in allen Teilen richtige Bemerkung Vasaris eine höchst eigenartige und durch die Beziehung auf die Zeitgeschichte besonders fesselnde Bedeutung erhält.

In keinem der übrigen erhaltenen Gemälde in der Sistina ist jedes Kompositionsgesetz so vernachlässigt worden wie hier, aber man darf behaupten, dass dieser Mangel an klarer Übersicht durch die schroffe Gegenüberstellung zweier Gegensätze einigermafsen wieder gut gemacht wird. In der Säule mit korinthischem Kapitäl, die sich mitten im Wasser erhebt, dachte sich der Künstler den Mittelpunkt seiner Komposition; sie musste für ihn, der streng an die Vorschriften der Bibel gebunden war, ein Hauptmoment bilden, denn in dieser Säule war Gott den Kindern Israels nahe, aus ihr schaute der Herr auf die Ägypter herab und machte einen Schrecken in ihrem Heer.[1])

Israel zugewandt leuchtend wie Feuer, gegen die Ägypter düster wie eine Wolke, bildet sie den innerlichen Mittelpunkt des Bildes, tritt aber äufserlich zu sehr in den Hintergrund, um das nach einem Ruhe- und Ausgangspunkt forschende Auge befriedigen zu können. Wie an einer unsichtbaren Macht brechen sich an diesem eigenartigen Sinnbild göttlicher Gegenwart die verzweiflungsvollen Anstrengungen Pharaos und seiner Krieger, während sich Israel andererseits der unsichtbaren Hilfe ahnend bewusst ist.

Eine ganze Stufenleiter von Empfindungen verfolgen wir in dem wüsten Durcheinander des ägyptischen Heeres, das die Fluten des Meeres zu verschlingen drohen. Das höchste Entsetzen mischt sich mit der verzweiflungsvollen Anspannung aller physischen Kräfte, die Hoffnung, das Leben zu erhalten, begegnet sich mit der völligen Ergebung in ein grässliches Geschick und der ernsten Ruhe des Todes.

Mag auch die malerische Ausführung der rechten Seite gegen die linke bedeutend zurückstehen, einzelne Züge feiner Charakteristik sind darum dem Künstler nicht abzusprechen. Wie tapfer sprengt der erste Reiter mit flatterndem Mantel und erhobenem Schwerte vorwärts! Ihn beseelt noch ganz die Hoffnung auf Rettung und Rache und es scheint, als müsse es seinem keuchenden Pferde gelingen, ihn glücklich durch die Fluten zu tragen.

Glücklicher noch ist Pharao charakterisiert. Ihn trifft die ganze Schuld, in ihm musste sich also auch die höchste Verzweiflung offenbaren. Auf schneeweifsem Ross, in brauner Stahlrüstung, den mit der Krone geschmückten Turban auf dem Haupt, kommt er durch die Fluten des Meeres dahergesprengt, das der Künstler, getreu dem Namen folgend, in hässlich bräunlich-roter Farbe uns vor die Augen stellt. Die Zügel seines Pferdes hat er preisgegeben; verzweiflungsvoll breitet er die Arme aus und mit einem furchtbaren Aufschrei hat er den Blick vorwurfsvoll, trotzig und flehend nach oben gerichtet. Er weifs, woher das Strafgericht kommt, und die ganze Schwere eines furchtbaren Schuldbewusstseins ist zermalmend über ihn gekommen mit der Gewissheit unentrinnbaren Unterganges. Physisch und moralisch fühlt er sich vernichtet und auf diese letzte Kraftanstrengung von Ross und Reiter muss im nächsten Augenblick völliges Erschlaffen aller Körperkräfte folgen und die Wogen des Meeres werden über beide dahinrauschen.

---

[1]) 2. Mose 14 v. 24.

Unter dem Gewirr der Ertrinkenden ganz im Vordergrunde rechts lenkt ein bartloser Kahlkopf mit grauen Locken und buschigen Brauen das Auge auf sich. Mit dem nervigen halbentblöfsten rechten Arm hat er sein sinkendes Pferd am Gebiss erfasst. Der ergraute Krieger hat in der Verzweiflung, die ihn rings umgiebt, in der Todesnot, in der er sich selbst befindet, die kaltblütige Energie bewahrt. Die Lippen sind fest geschlossen, das tiefliegende Auge ist ernst und sehnsuchtsvoll auf das rettende Land gerichtet, das er nicht erreichen soll. Haben wir hier noch einmal Piero di Cosimos Hand zu erkennen? Die feine malerische Durchführung dieses fast porträthaften Kopfes lässt uns diese Frage bejahend beantworten.

Sehr mannigfaltig ist das Gewühl der ägyptischen Krieger im Hintergrunde. Kriegswagen und Munition, ja selbst ein Thron für den König werden in die Fluten hineingeführt oder drohen schon von ihnen verschlungen zu werden. Reiter jagen durch das Wasser mit erhobenen Lanzen und gezückten Schwertern, als könnten diese sie gegen die Ströme von Hagel und Regen schützen, die sich aus schwer herniederhängenden Wolken erbarmungslos auf die dem Verderben Geweihten ergiefsen.

Noch flattert die dunkelrote mit weifsen Hieroglyphen geschmückte Fahne in der Luft, aber auch sie muss, von ihrem Träger preisgegeben, im nächsten Augenblick in den Wellen versinken.

In schneidendem Kontrast zu so hoffnungslosem Ringen gegen höhere Mächte erscheint der Lobgesang des Moses und der Seinen links von der schützenden Säule.

Hart am Meeresufer an dem mit Muscheln, Steinen und Korallen besäeten Strande hat der Führer mit seinem geretteten Volke Halt gemacht. Eben hat er den Stab zurückgezogen, mit dem er die Ägypter dem Untergang weihte, seine Lippen sind leise geöffnet und der Blick richtet sich dankbar nach oben. Zwei knieende Gestalten zur Rechten und zur Linken des betenden Heerführers müssen gleichsam die Gefühle des Jubels und des Dankes ergänzen, die in Moses allein nicht völlig zum Ausdruck gebracht werden konnten. Rechts kniet ein Israelit in langem gelben, mit Eichenlaub verzierten Mantel, den Turban auf dem Haupt, indem wir Aron [1]) zu erkennen haben, links hat sich Mirjam niedergelassen, die Prophetin:

»Da sang Moses und die Kinder Israels dies Lied dem Herrn und sprachen: Ich will dem Herrn singen, denn er hat eine herrliche That gethan, Ross und Wagen hat er ins Meer gestürzt.«

»Und Mirjam, die Prophetin, Arons Schwester, nahm eine Pauke in ihre Hand — — — und sang ihnen vor (2. Mose 15 v. 1, v. 20, 21).«

Was die Bibel in epischer Breite eins nach dem anderen vor unseren Augen sich entwickeln lässt, das hat der Künstler mit mächtigem Griff in einen einzigen Moment zusammengefasst, und das stille Gebet des Knieenden rechts und Mirjams jauchzender Lobgesang begleiten das feierliche Dankopfer des Moses.

Ein fast mystisches Gepräge aber und einen tieferen Sinn erhält diese Gruppe durch zwei Gestalten links und rechts neben Moses, die hinter den Knieenden sichtbar werden. Ein ritterlicher Jüngling in dunkler Stahlrüstung, aber entblöfsten Hauptes, hält in der erhobenen Linken über der Schulter des Moses die Hostienbüchse empor.

---

[1]) Man vergleiche den Kopf Arons hier mit dem zweiten Mann im Gefolge des ausziehenden Moses im Fresko Botticellis nebenan. Hier ist ebenfalls Aron dargestellt, und die Ähnlichkeit ist sprechend. Er ist hier noch jung ebenso wie Moses und erscheint erst in der Rotte Korah als Greis, angethan mit den priesterlichen Gewändern, die ihm erst nach der Gesetzgebung auf Sinai zu tragen befohlen werden.

Ein ehrwürdiger Priester, in der vornehmen Tracht der Chorherren von St. Peter, zeigt über dem knieenden Aron mit beiden Händen den mit einem Schleier halb verhüllten Kelch. Was mochte den Künstler veranlassen, die heiligsten Symbole des christlichen Glaubens mitten in eine jüdische Umgebung zu versetzen, welch priesterliches Machtgebot mochte ihn gezwungen haben, in so einzigartiger Weise das Neue Testament mit dem Alten zu vermischen?

Wir können die Antwort auf diese Frage erst geben, wenn wir mit dem historischen Boden vertraut sind, aus welchem dies Gemälde erwuchs.

Junge und ältere Krieger, alle Porträtgestalten, erscheinen unter den turbangeschmückten Begleitern des Moses, und gleich hinter ihm schaut ein Mann mit schwarzer Kappe und schwarzem Kittel mit scharfem Blick aus dem Bilde heraus.

Der herrliche Krieger aber mit dem Helm über den lang herabwallenden schon leicht ergrauten Locken in goldschimmernder Rüstung und dunkelrotem Mantel ist ohne Zweifel nächst Moses die bedeutsamste Figur in dieser Gruppe. Er wendet dem Beschauer halb den Rücken zu, der Blick ist nach den Wolken, aus denen sich das Unwetter auf die Ägypter ergiefst, gerichtet, und die Gebärde der leicht erhobenen Rechten drückt Erstaunen und Dankbarkeit über das Geschehene aus.

Auch für die Komposition ist dieser Krieger von Bedeutung. Ist er einerseits als Eckpfeiler der Gruppe, die den Moses umgiebt, gedacht, so soll er andererseits das Auge zu den abziehenden Frauen überleiten, die mit ihren Kindern und ihrer Habe den vorausgegangenen Volksgenossen sich zu folgen anschicken. Diese sehen wir bereits teilweise hinter den hohen mit kurzem Grün bewachsenen Felskegeln verschwinden, teilweise haben sie Halt gemacht und schauen von sicherer Höhe dem grausigen Schauspiel unten im Wasser zu.

Den abziehenden Israeliten hier entspricht auf der Seite der Ägypter eine Gruppe von Männern, die sich um einen turbangeschmückten unter einem Baldachin thronenden Greis versammelt haben. Man wird keine andere Erklärung für diese Gestalten finden, als sie in Zusammenhang zu bringen mit dem Rat, den Pharao nach Israels Flucht mit den Seinen hält,[1]) aber es muss auffallen, dass der König hier als Greis erscheint, während dem im roten Meer versinkenden Pharao noch nicht einmal die Haare grau geworden sind. Vielleicht erklärt sich auch dieser Umstand, sobald wir die eigentliche Bedeutung des Gemäldes erkannt haben.[2])

Die Angaben, die Vasari[3]) über die Arbeiten Cosimo Rossellis und Piero di Cosimos in der Sistina macht, sind ausführlicher wie die, welche er den anderen Malern widmet. Er berichtet die wenig glaubwürdige, teilweise durch Thatsachen zu widerlegende Geschichte, dass Sixtus IV die Malereien Rossellis wegen ihrer leuchtenden Goldverzierungen denen der übrigen Künstler vorgezogen habe, er beschreibt eingehend die Architektur des Gemaches, in dem das letzte Abendmahl vor sich geht, und er erzählt, dass er in seiner Sammlung die Handzeichnung Rossellis zur Bergpredigt Christi besitze und dass Piero di Cosimo in diesem Gemälde die Landschaft gemalt habe.

Wichtiger jedoch und trotz ihrer allgemeinen Fassung für das Verständnis des eben beschriebenen Gemäldes mafsgebend ist eine andere Notiz, die sich in der ersten

---

[1]) 2. Mose 14 v. 5.

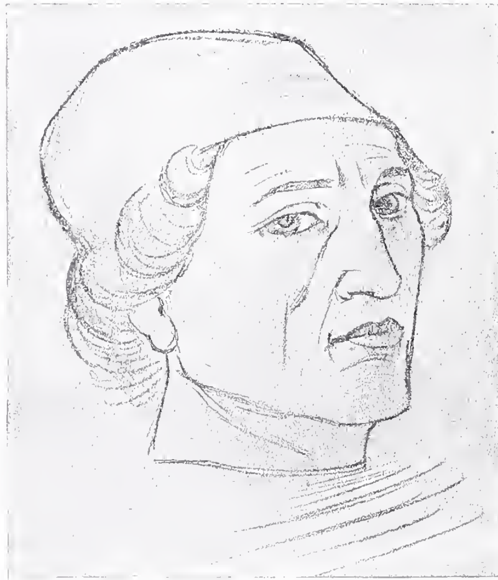
[2]) Schon Plattner hat in der Beschreibung der Stadt Rom S. 249 in dem thronenden Greise den Pharao erkannt, der sich mit den Seinen berät; er sieht dann im Vordergrunde nur Krieger Pharaos, hat aber übersehen, dass der Reiter auf weifsem Ross die Königskrone trägt.

[3]) Le vite ed. Milanesi III S. 188, IV S. 132.

Ausgabe Vasaris vom Jahre 1550 noch nicht findet und erst in der zweiten vom Jahre 1568 eingefügt wurde:

»Und weil Piero«, schreibt Vasari, nachdem er von dessen Mitarbeit in der Sistina gesprochen, »ausgezeichnet nach der Natur porträtierte, verfertigte er in Rom viele Porträts hervorragender Persönlichkeiten und vor allem das des Verginio Orsini und das des Ruberto Sanseverino, die er alle beide in diesen Geschichten an brachte.«[1])

Die Erwägung, dass Verginio Orsini und Ruberto Sanseverino, deren wechselvolle Schicksale uns im folgenden beschäftigen werden, berühmte Feldherren waren, muss es uns erleichtern, die Männer, die Vasari meinen konnte, in den Fresken Cosimo Rossellis herauszufinden. Gewiss wünschten beide, der eine ein gefürchtetes und mächtiges Parteihaupt, der andere ein tapferer Condottiere in kriegerischer Tracht und wenn möglich im Zusammenhange mit kriegerischen Ereignissen, dargestellt zu werden. Führte doch Verginio Orsini die vielsagende Imprese »il me plait l'eau troublé« mit einem Kamel im Wappenfelde, das mit dem Huf das Wasser trübt, bevor es trinkt.



Selbstbildnis des Cosimo Rosselli in der Sistina.

Nun sind die Fresken Rossellis überhaupt weniger reich an Porträtgestalten wie die seiner Genossen, und es scheint sich unter der Hofgesellschaft Sixtus' IV niemand sonderlich gedrängt zu haben, von dem Schwächsten der Künstler aus Florenz im Bilde dargestellt zu werden. Wenn die vier stehenden Männer rechts und links im letzten Abendmahl wirklich Porträtgestalten sind, so gehören sie nicht zu Rossellis besten Leistungen; besser allerdings und sehr charakteristisch für den Meister erscheint die Gruppe rechts in der Gesetzgebung mit jenen anmutigen Frauengestalten, wie sie der Künstler noch einmal wieder in San Ambrogio in Florenz geschaffen hat.

Aber erst in den Zuhörern der Bergpredigt zeigt sich der Meister auf der Höhe seiner Kunst.

Hier hat er seine besten Porträts geschaffen, und deshalb glaubte man, die ganze linke Seite dieses Gemäldes dem Piero di Cosimo zuschreiben zu müssen.[2]) Gewiss mit Unrecht! Hat doch der Meister mit eigener Hand das Siegel der Echtheit auf sein Bild gedrückt, indem er oben links neben einem turbangeschmückten Mann sein Selbstporträt anbrachte, das dem, der das Fresko in San Ambrogio genauer betrachtete, nicht mehr unbekannt sein kann.[3])

---

[1]) I quali misse in quelle istorie IV S. 132.

[2]) Diese Ansicht ist zuerst von Morelli geäufsert worden (Die Werke Italienischer Meister, Leipzig 1880 S. 233 Anm. 1).

[3]) Das sprechende Selbstporträt Rossellis findet sich hier links in der Ecke.

Wo aber entdecken wir unter diesen schön geschmückten Jünglingen mit goldenen Ketten und perlbesetzten Kappen, unter diesen vornehmen Herren in lang herabfliefsenden Gewändern die Kriegsleute, die wir suchen?

Diese finden sich in der That nur in der ritterlichen Umgebung des Moses, der eben mit ausgerecktem Stabe das Vernichtungsurteil über Pharao und die Seinen ausgesprochen hat und Verginio Orsini und Ruberto Sanseverino können, wenn Vasaris Angabe sich überhaupt als glaubwürdig erweist, nur auf diesem Gemälde dargestellt worden sein.

Die Schicksale des Gentil Verginio Orsini, der unter Sixtus IV, Innocenz VIII und Alexander VI der mächtigste der römischen Barone war, sind ebenso wechselvoll in ihrem Verlauf gewesen wie sein Ende tragisch war.

Sein Vater war Generalkapitän der Kirche, eine Würde, die nach ihm Girolamo Riario erhielt. Er selber war am Hof der Aragonesen in Neapel erzogen und zog nach der Verschwörung der Pazzi mit Alfons von Kalabrien gegen Florenz.

Im Jahre 1482 liefs er sich von Sixtus IV bestimmen, in päpstliche Dienste zu treten. Er war mit Ruberto Malatesta der Hauptheld der Schlacht von Campo Morto, der einzigen glorreichen Waffenthat, deren der Papst in seinen mannigfachen kriegerischen Unternehmungen sich rühmen durfte.

Seitdem erscheint Verginio als Führer der Orsini-Partei in Rom, deren unheilvolle Kämpfe gegen die Colonna die Stadt in fortwährender Spannung erhielten.

Mit Innocenz VIII bald befreundet, bald verfeindet, behauptete der Orsini seine aufserordentliche Stellung, die er erst verlor, als Karls VIII Einfall in Italien allen politischen Verhältnissen des Landes eine andere Richtung gab. Er geriet in Gefangenschaft der Franzosen und entfloh nach Mailand, liefs sich aber bereit finden, die französischen Interessen zu vertreten, als er merkte, dass der König von Neapel seine Todfeinde die Colonna begünstigte.

Aber das Glück lächelte ihm nicht mehr wie sonst. Alexander VI that ihn in den Bann, und Ferdinand von Neapel nahm ihn gefangen.

Der Friede, den Papst und König nach wechselvollen Kämpfen mit Frankreich schlossen, sicherte dem Orsini Leben und Freiheit zu. Aber Alexander VI hatte Grund, die Rache des gewaltigen Barons zu fürchten, und er kam mit dem König von Neapel überein, ihn zu vergiften.

So endete Verginio Orsini im Jahre 1497 in der Gefangenschaft im Castel dell' Ovo, das die Fluten des Golfs von Neapel umspülen.

In Rom erinnert heute noch an ihn ein schlichtes Denkmal, das der mächtige Baron einem seiner Parteigenossen in Araceli setzte mit der römerstolzen Inschrift:

»neque admirandum viator quod Romanus vir Romane agat.«[1])

Der Charakter des Verginio Orsini ist nicht frei von schweren sittlichen Makeln, aber nicht ohne grofse Züge. So schützte er den eigenen Feind Lorenzo Colonna vor den Dolchstichen des gewaltthätigen Riario, als beide den Gefangenen in die Engelsburg führten.[2])

---

[1]) Das Denkmal findet sich in der mit Grabsteinen übersäeten Kirche rechts vom Eintretenden an die Wand gemauert. Die Inschrift ist vollständig abgedruckt bei Casimir Romano, Mem. storiche della Chiesa di Araceli, Roma 1736 S. 245.

[2]) Vergl. über Verginio Orsini: Litta, Famiglie celebri, Tom. XXI Tav. 27 u. Francesco Sansovino, L'historia di casa Orsini, Venezia 1565.

Verginio Orsini spielt auch in allen übrigen zeitgenössischen Quellen eine Rolle, die beim Lebensabriss Ruberto Sanseverinos ausführlicher angegeben werden.

Nicht weniger wechselvoll in seinem Verlauf, aber ruhmreicher in seinem Ende, gestaltete sich das Leben Ruberto Sanseverinos. Er stammte aus altem neapolitanischen Adel und war durch seine Mutter ein Neffe des grofsen Francesco Sforza, mit dem er in jungen Jahren im Mailändischen kämpfte. Er beteiligte sich 1478 an der Verschwörung der Söhne Francescos gegen die Regentschaft der Gattin des ermordeten Galeazzo Maria, der Herzogin Bona, und flüchtete, als diese misslang, nach Frankreich. Aber schon im folgenden Jahre finden wir ihn aufs neue im Bunde mit den Brüdern Sforza, deren Intriguen gegen die Regentschaft in Mailand diesmal zu einem glücklicheren Resultate führten.

Am 6. September 1479 zog Ludovico Sforza bei Nacht in Mailand ein und festigte durch Verrat und Grausamkeit seine Herrschaft. Er entfremdete sich aber durch sein herrisches Auftreten den Vetter Ruberto, der im September 1481 Mailand heimlich verliefs und sich nicht ohne Lebensgefahr nach Venedig rettete.

Im Frühling 1482 erhielt Sanseverino den Titel eines Nobile von Venedig und wurde zum »Luogotenente-Generale« im Kriege gegen Ferrara ernannt, den er zunächst siegreich führte. Dann warf ihn ein schweres Fieber Monate lang aufs Krankenlager, doch genas er in Padua und übernahm im Oktober desselben Jahres aufs neue den Oberbefehl.

Im Frühling 1483 erschien Alfons von Kalabrien auf dem Schlachtfelde und drängte Ruberto Sanseverino über die Adda zurück. Endlich im August 1484 wurde von den kriegsmüden Parteien ohne Zustimmung des Papstes der Friede von Bagnolo geschlossen, der Sixtus IV den Tod gebracht haben soll.

Aber schon im Herbst 1485 entbrannte aufs neue der Krieg, und Papst Innocenz VIII bat seine Bundesgenossen, die Venezianer, flehentlich um Hilfe gegen die Orsini, die ihn mit dem Herzog von Kalabrien, dem Thronerben von Neapel, hart bedrängten. Venedig sandte Ruberto Sanseverino, der als Retter Roms mit Ehren überhäuft wurde, aber nach langen fruchtlosen Kämpfen mit Alfons von Kalabrien und den Orsini von Papst und Herzog verraten nur mit genauer Not und kleinem Gefolge nach Venedig entrann.

Ruberto Sanseverino hat dann, als er im Jahre 1487 in venezianischen Diensten gegen Herzog Sigismund von Österreich kämpfte, einen ruhmvollen Reitertod gefunden. Er wurde in Trento begraben, und seine Nachkommen haben ihm in Mailand ein Denkmal errichtet.

Dieser kurze Lebensabriss des Ruberto Sanseverino, den wir durch ausführlichere Quellenangaben [1]) ergänzen zu müssen glaubten, lehrt uns, dass er niemals unter Six-

---

[1]) Wir geben hier eine kurze Zusammenstellung der hauptsächlichsten für das Leben Ruberto Sanseverinos benutzten Quellen:

1. Abstammung: Francesco Sansovino, Della origine e dei fatti delle fam. ill. d' Italia, Venezia 1582, S. 200.

2. Frühe Waffenthaten, Beziehungen und Differenzen mit den Söhnen Francesco Sforzas: Chronache Milanesi im Arch. stor. Ital. Tom. III, 1ª serie. Rosmini, storia di Milano III, S. 108 ff. Ammirato, Istorie Fiorent. III, S. 149.

3. Feldherr der Venezianer: Malipieri, Annali Veneti S. 257 im Arch. stor. Ital. Tom. VII, 1ª serie. Marino Sanuto, Comm. della guerra di Ferrara nel 1482.

4. In Rom unter Innocenz VIII: Infessura, Diario, ed. Tommasini, Roma 1890, S. 186 ff. Burchard, Diarium, ed. Thuasne, Paris 1883, S. 164.

5. Tod. Ercole Ricotti, storia delle Compagnie di ventura, Torino 1893, S. 144.

tus IV in Rom war, dass ihn mit diesem Papst nicht die geringsten persönlichen Beziehungen verbanden, sondern dass er erst unter Innocenz VIII kurze Zeit in Rom erschien und als Retter des Papsttums gepriesen wurde.

Nun ist es eine unanfechtbare Thatsache, dass die Malereien in der päpstlichen Kapelle unter Sixtus IV vollendet wurden, und wir stehen vor der Frage, was mochte Vasari veranlasst haben, unter den Porträts in der Sistina einen Mann zu nennen, der erst zwei Jahre nach der Vollendung derselben in Rom erschien?

Und wie konnte er ihn dann im Zusammenhange mit Verginio Orsini anführen, den er stets als den Feind Innocenz' VIII bekämpft hatte?

Augenscheinlich beging hier Vasari einen Irrtum, indem er Ruberto Sanseverino mit einem anderen Ruberto, mit Ruberto Malatesta, verwechselte, der unter Sixtus IV ebenso und mit gröfserem Recht als Retter Roms gegen denselben Herzog von Kalabrien gepriesen wurde, wie Ruberto Sanseverino zwei Jahre später unter Innocenz VIII.

Ruberto Malatesta wurde 1442 als natürlicher Sohn des gewaltigen, in der Kunstgeschichte durch seine Beziehungen zu Leo Battista Alberti bekannten Herrn von Rimini, Sigismondo Pandolfo, geboren.

Durch eine Bulle Nikolaus' V legitimiert und vom Vater als Erbe anerkannt, hatte er nach dessen Tode gegen seine Stiefmutter, die berühmte Isotta, und ihre Kinder seine Rechte mit Erfolg geltend gemacht. Im September 1473 wurde er von Sixtus IV mit der Herrschaft von Rimini belehnt, die er nicht ohne den Verdacht des Brudermordes auf sich zu laden, erobert hatte.

Abwechselnd stellte er sich nun in den Dienst des Papstes und seiner Feinde, der Florentiner, wurde im Jahre 1479 zum zweiten Mal exkommuniziert und nahm, nachdem er alle Wechselfälle des Krieges durchgekostet hatte, am 26. November desselben Jahres den Feldherrnstab an, den ihm Venedig bot.

Damit trat er in die grofsen Kämpfe ein, die gleich nach dem im Mai 1481 erfolgten Tode Mahomets II aufs neue ganz Italien in Aufruhr versetzten. Die Venezianer und der Papst standen auf der einen Seite, die Florentiner, Ferrara und Ferdinand von Neapel auf der anderen. Die beiden Feldherren der Venezianer waren Ruberto Malatesta als General-Kapitän und Ruberto Sanseverino als General-Lieutenant, der erstere von Machiavelli[1]) und Guicciardini[2]) »il magnifico«, der letztere einfacher »il signor« Ruberto genannt.

Der Krieg brach zunächst in Ferrara aus, gegen dessen Herzog Ercole d' Este, wie wir sahen, Ruberto Sanseverino von Venedig abgesandt wurde. Den Bundesgenossen zu unterstützen, eilte Alfons von Kalabrien herbei und verlangte von Sixtus IV freien Durchzug durch päpstliches Gebiet. Als dieser versagt wurde, begann der Herzog den Kirchenstaat schonungslos zu plündern und drang bis in die Nähe Roms, das Girolamo Riario und Verginio Orsini mit päpstlichen Truppen schützten.

Als die Not sich täglich steigerte und der päpstliche Nepot wenig Mut und Lust zeigte, den Kampf gegen Alfonso allein aufzunehmen, bat der Papst die Venezianer um Hilfe, die, Sanseverino in ferraresischem Gebiet zurücklassend, Malatesta mit starkem Heer nach Rom sandten. Hier zog der Herr von Rimini am 23. Juli 1482 unter unbeschreiblichem Jubel der Bevölkerung ein. Am 15. August fand die feierliche Segnung der Truppen statt und am 22. d. M. »dies laudabilis et memoranda«[3]) wurde

[1]) Le istorie Fiorentine, ed. Fanfani I S. 402 u. 403.

[2]) Storia Fiorentina, ed. Barbèra, Firenze 1855, S. 63.

[3]) Notar von Nantiporto, ed. Muratori III, 2 S. 1077.

die Schlacht bei San Pietro in Formis unweit Velletri geschlagen, in jener schaurigen Sumpfgegend, die schon von Römerzeiten her den Namen »Campo morto« führte und deren todbringende Fieberluft jede Kultur und jede Ansiedelung von Menschen unmöglich machte.

Machiavelli[1]) berichtet, dass an diesem Tage mit mehr Tapferkeit gekämpft wurde, wie seit 50 Jahren in ganz Italien, aber er übertreibt die Zahl der Gefallenen, wenn er sie auf mehr als Tausend schätzt.

Sigismondo de Conti[2]) und Francesco Sansovino[3]) beschreiben am ausführlichsten den Ort der Schlacht, die unglücklich für die Päpstlichen begann und sich erst zu ihren Gunsten wandte, als strömender Regen die gewaltigen Kriegsmaschinen des Herzogs von Kalabrien unbrauchbar machte.

Ruberto Malatesta,[4]) der die Pflichten des Feldherrn und die des Soldaten zu gleicher Zeit erfüllte, und Verginio Orsini, der mit seinem ganzen Geschlecht an diesem Kampfe teilnahm, entschieden die Schlacht.

Der Sieg war vollständig, der Herzog rettete sich mühsam mit wenigen Getreuen nach Nettuno, aber viele seiner vornehmsten Führer fielen den Siegern in die Hände.

Gebührte Malatesta und den Orsini die Ehre des Tages, so nahm Girolamo Riario den äufseren Triumph für sich in Anspruch. Während der Feldherr, um die Truppen auszuruhen und den Sieg zu verfolgen, in Velletri zurückblieb, zog er mit allen Gefangenen und den erbeuteten Fahnen in Rom wie ein Triumphator ein, wo der Papst die Sieger glänzend empfing.

»Aber, ach, nur allzu wahr ist das Wort, es giebt keine Freude im Leben, die nicht ein Unglück verbitterte.«[5])

Ruberto Malatesta erkrankte an einem bösartigen Fieber, das er sich in dem todbringenden Klima von Campo Morto zugezogen hatte. Der Papst versuchte alles zu seiner Rettung. Er sandte ihm sofort seinen tüchtigsten Leibarzt »Magistro Jacobo«, er veranlasste den Schwerkranken, sich in päpstlicher Sänfte nach Rom bringen zu lassen, und er richtete in der kurzen Frist vom 2. bis zum 9. September nicht weniger als vier Handschreiben[6]) an seinen Feldherrn, die mehr als alles übrige zeigen, wie böswillig die hier und da auftauchende Verleumdung war, Ruberto sei vergiftet worden. Der Schwerleidende muss dem Papst noch vom Krankenlager aus für seine Teilnahme gedankt haben, denn Sixtus bestätigt den Empfang eines Dankschreibens vom 4. September und erklärt, es sei ihm Pflicht, alles zu thun, was die Schmerzen des Leidenden lindern könne.

---

[1]) Le istorie Fiorentine S. 404.

[2]) Le storie de' suoi tempi, Roma 1883, Tom. I S. 142.

[3]) L'historia di casa Orsini S. 113.

[4]) Sigismondo de Conti a. a. O. S. 142 »ducis et militis officium obiens«. Vergl. Reumont, Geschichte der Stadt Rom, Berlin 1868 S. 176 u. 177.

[5]) Sigismondo de Conti S. 144.

[6]) Abgedruckt bei Marini, Degli archiatri Pontificii, Roma 1784, Tom. II S. 219—222.

Ludwig Pastor, Geschichte der Päpste, Freiburg 1889 II S. 520, hat die völlige Unschuld des Papstes und seines Nepoten dargelegt. Der päpstlichen Handschreiben, die, nach unserer Meinung, diese mehr als alle Urkunden erhärten, bedient er sich nicht. Übrigens glaubte nicht einmal Infessura an eine Vergiftung Malatestas »non tamen quod ego praecise credam« ed. Tommasini S. 105.

»Wir senden dir den Kardinal von Mailand«, heifst es dann im letzten Brief vom 9. September, »und wir würden gerne selber kommen, wenn wir könnten, denn uns erfüllt grofses Verlangen, dich zu sehen. Aber sei guten Mutes und hoffe auf Gott, der die nicht verlässt, welche für die gerechte Sache kämpfen«.

Schon am folgenden Tage, in der Nacht vom 10. auf den 11. September, erlag Ruberto dem Fieber im Palast des Kardinals Nardini, heute del Governo Vecchio genannt, nachdem er noch aus den Händen des Papstes selbst die letzte Ölung empfangen hatte.[1])

Unerhört waren die Ehren, die man dem Toten erwies, der am 25. September in Gegenwart des Papstes und der in Rom anwesenden Kardinäle in St. Peter in die Gruft gesenkt wurde. Das Andenken seines tapferen Feldherrn aber ehrte Sixtus IV durch ein Reiterdenkmal, das er ihm in St. Peter errichtete mit einer Inschrift, die Cäsars Worte »veni vidi vici« auf Ruberto Malatesta anwandte.[2])

Dieses Denkmal, dessen Künstler auch heute noch nicht mit Sicherheit bestimmt werden kann,[3]) giebt die Reiterstatue Malatestas im Hochrelief wieder und gelangte aus der Borghesesammlung in der Villa Medici, wohin es nach der Zerstörung der alten Basilika versetzt wurde, nach Paris in den Louvre.

Die Einfügung dieser rein historischen Thatsachen in die kunsthistorische Betrachtung wurde durch Vasaris Bemerkung notwendig gemacht, inwiefern aber bringt sie uns dem Verständnis des Freskos näher?

Zunächst erkennen wir eine wunderbare Ähnlichkeit im Lebenslauf zweier Männer, die beide den Namen Ruberto trugen. Der Malatesta sowohl wie der Sanseverino erwarben sich Feldherrnruhm in venezianischen Diensten, beide erscheinen sie, einer nach dem anderen, in Rom, um zuerst Sixtus IV, sodann Innocenz VIII gegen die Gewaltthätigkeiten desselben Herzogs von Kalabrien zu schützen. Als Retter Roms wurde der eine wie der andere gepriesen und von den Päpsten mit Ehren überhäuft, aber obwohl nur Ruberto Malatesta die auf ihn gesetzten Hoffnungen erfüllte und mit dem Tode besiegelte, scheint doch Ruberto Sanseverino ihn wie in der Lebensdauer so auch im Nachruhm übertroffen zu haben. So mag es gekommen sein, dass Vasari dort von Ruberto Sanseverino redet, wo er Ruberto Malatesta meint; denn dass der letztere mit Verginio Orsini, seinem Bundesgenossen, in der Kapelle Sixtus' IV dargestellt war und nicht der erstere, der erst nach dem Tode des Papstes und nach der Vollendung seiner Kapelle als Gegner des Orsini in Rom erscheint, kann nach dem eben Ausgeführten keinem Zweifel mehr unterliegen. Und man darf dem Kunstschriftsteller dies Versehen nicht einmal so übel nehmen, wenn wir es auch einem Historiker nachweisen können. Francesco Sansovino,[4]) dessen Geschichte des Hauses Orsini drei Jahre vor der zweiten Ausgabe Vasaris erschien, beschreibt ausführlich die Schlacht von Campo Morto, feiert die Helden aus dem Hause Orsini, die sich damals auszeichneten, und erzählt zum Schluss, dass »Ruberto Sanseverino« wenige Tage nach so glorreichem Sieg einem bösartigen Fieber erlag.

---

[1]) So erzählt der Notar von Nantiporto, ed. Muratori a. a. O. III, 2 S. 1073.

[2]) Der Notar von Nantiporto (Muratori III, 2 S. 1073) Guicciardini (a. a. O. S. 64) und Sigismondo de Conti (a. a. O. S. 145) geben die Inschrift, aber nicht gleichlautend. Es werden deren zwei gewesen sein; die ausführlichere scheint Sigismondo nach dem Original kopiert zu haben. Vergl. auch Litta a. a. O. Tom. XXVI Tav. XIV.

[3]) Gazette des beaux arts 1883 S. 233. S. hier auch die Abbildung.

[4]) L'historia di casa Orsini, Venezia 1565 S. 112—114.

Also auch Sansovino hat Ruberto Sanseverino mit Ruberto Malatesta verwechselt, und es ist nicht unmöglich, dass Vasari aus dieser Quelle denselben Irrtum geschöpft hat.

Virginio Orsini also und Ruberto Malatesta, die beiden Verbündeten im Kampf gegen Alfons von Kalabrien, wird man, wenn Vasaris Behauptung überhaupt auf sicherem Boden steht, unter dem kriegerischen Gefolge des Moses zu suchen haben.

Zunächst kann es nicht schwer fallen, hier Idealtypen und Porträts zu scheiden. Abgesehen von dem Jüngling in schwarzer Kappe und schwarzem Kittel, gleich hinter Moses und dem Träger des Kelches mit dem langen weifsen Bart, finden sich nur noch fünf Porträtgestalten, die alle miteinander über und neben der knieenden Mirjam sichtbar werden.

Auf zwei herrliche Erscheinungen in dieser Gruppe — sicherlich den schönsten, die der Künstler geschaffen hat —, den Krieger in der goldschimmernden Rüstung ganz im Vordergrunde und den in grauen Stahl gehüllten Jüngling, der die Hostienbüchse trägt, wurde schon vorher aufmerksam gemacht. Neben letzterem erscheint ebenfalls gerüstet, den Helm auf dem Haupt, ein wenig älterer Genosse und zwischen beiden werden zwei andere Köpfe sichtbar. Mehr im Vordergrunde erscheint der kluge Kopf eines älteren Mannes, dessen Brust ebenfalls ein Harnisch schützt. Aus dem Hintergrunde aber blickt der anmutige Kopf eines Jünglings hervor, der soeben dem Knabenalter entwachsen ist.

Verginio Orsini hatte schon im Jahre 1463 von König Ferdinand den Hermellinerorden erhalten, er führte zwei eben erwachsene Söhne in die Schlacht von Campo Morto, die mit der Entstehung dieses Gemäldes zeitlich fast zusammenfällt. Er wird also 45—50 Jahre alt gewesen sein. Leider wurde niemals eine Münze oder Medaille von diesem berühmten Haupt der Familie Orsini geprägt und die Bronzebüste oder Reiterstatue, durch die Antonio Pollajuolo ihn verewigen wollte, wurde niemals ausgeführt. Aber auch Antoniazzos in mehr als einer Hinsicht beachtenswerten Fresken im Stammschloss der Orsini in Bracciano, die zwei bedeutungsvolle Ereignisse aus dem Leben Verginios schildern, wurden durch Übermalung so entstellt, dass man sich ihrer für ikonographische Studien kaum noch bedienen kann.[1]) So sehen wir uns zur Vergleichung auf einen mittelmäfsigen Kupferstich beschränkt, den Sansovino von Verginio in seiner erwähnten Geschichte des Hauses Orsini giebt. Indessen genügt dieser ganz, den Gesuchten auf dem Fresko zu finden. Eben in jenem älteren Kriegsmann, der zwischen den beiden geharnischten Jünglingen erscheint, ist uns das getreue Bildnis des Verginio Orsini erhalten.

Der Stich ist aus späteren Jahren und der kräftige Haarwuchs ist verloren. Aber hier wie dort beobachtet man dasselbe fette bartlose Antlitz, die kleinen Augen, die gerade Nase und das etwas vorspringende Kinn. Ja sogar der selbstbewusste etwas spöttische Zug um den Mund, der im Fresko so treffend den trotzigen römischen Baron charakterisiert, tritt auch in dem flüchtig behandelten Stich klar zu Tage.

Kein Zweifel! Die Züge Verginio Orsinis blieben der Nachwelt in diesem Bilde erhalten, und was Antonio Pollajuolo vergebens in Erz auszuführen sich erbot,[2]) hat Piero di Cosimo in anspruchsloserer Weise in Farbe vollendet.

---

[1]) Vergl. Borsaris soeben erschienenen Führer durch Bracciano, Roma 1895. Die mittelgrofse stattliche Gestalt Verginios, das volle bartlose Gesicht lassen übrigens auch trotz aller Übermalung sofort denselben Mann erkennen, den Piero di Cosimo in der Sistina porträtierte.

[2]) Der interessante Brief, den Pollajuolo an Verginio Orsini richtete, findet sich im Facsimile abgedruckt im Arch. stor. dell' arte 1892 V, S. 208.

Auffallend nur mag es scheinen, dass der bewährte Feldherr vor den jugendlichen Kriegern vor ihm so ganz in den Hintergrund zurücktrat. Sollte nicht väterlicher Stolz und Freude an den jüngeren vielversprechenden Trägern seines Namens diese Erscheinung erklärlich machen? Giordano und Paolo Orsini, der erste ein Sohn Verginios, der zweite ein Sohn des berühmten Kardinals Latino, standen damals beide in ihren Jünglingsjahren, und ihrer Tapferkeit wird in den Beschreibungen der Schlacht von Campo Morto besonders rühmend gedacht, ein Ereignis, mit dem dies Wandgemälde in engsten Zusammenhang zu bringen ist. Wer jener Jüngling mit roter Kappe neben Verginio sein mag, wird schwer zu sagen sein, wahrscheinlich haben wir in ihm ebenfalls einen jüngeren Spross des Hauses Orsini zu erkennen.

So harrt nur noch einer aus der kriegerischen Schar, und zwar der vornehmste unter ihnen, der Erklärung.

Wollen wir der soeben berichtigten Angabe des Vasari folgen, so muss dieser Krieger, den nicht nur seine bevorzugte Stellung, sondern auch seine goldene Rüstung vor den übrigen auszeichnet, Ruberto Malatesta sein, der ruhmgekrönte Sieger von Campo Morto. In der That, wer entdeckte nicht etwas Feldherrnmäfsiges, Achtungheischendes in dieser hohen Kriegergestalt, wem fesselte nicht der gebietende, aber ernste, fast schwermutsvolle Ausdruck in den markigen Zügen?

Ruberto Malatesta war 40 Jahre alt, als er starb und seit 16 Jahren Herrscher von Rimini, da muss es Wunder nehmen, dass auf dem Fresko seine Locken ergraut sind und seine Züge schon die Spuren beginnenden Alters tragen. Indessen erscheint auch auf dem Marmorrelief im Louvre Malatesta nicht mehr als junger Mann, aber in der vollen Kraft männlicher Jahre. Wenn nun die Ähnlichkeit zwischen beiden Porträts sich auf die auffallend lang über die Schultern herabfliefsenden Locken beschränkt, wenn das Profil des Helden im Gemälde weicher erscheint als im Marmor, so mag sich das einerseits aus dem verschiedenen Material erklären, andererseits aber auch daraus, dass Ruberto Malatesta schon tot war, als Bildhauer und Maler den Auftrag erhielten, seine Züge und das Gedächtnis seiner Thaten der Nachwelt zu erhalten. Musste es dem ersteren darauf ankommen, in der Einzelstatue die Züge des Feldherrn treu im Marmor festzuhalten, so durfte sich der Maler, der den Helden mit anderen noch lebenden Persönlichkeiten darstellte, gestatten, einen idealeren, der Wirklichkeit weniger entsprechenden Typus zu wählen. Wollte er nicht vielleicht durch die früh ergrauten Haare, durch den schmerzhaften Zug, der die Züge Malatestas verschleiert, dem Beschauer das unendlich mühevolle Kriegerleben und das frühe tragische Ende des Helden vor die Seele stellen?

Ferner hatte der Bildhauer gewiss Gelegenheit genommen, den Toten, dem der Papst ein Denkmal zu setzen beschlossen hatte, noch selber zu sehen, während es wahrscheinlich ist, dass Sixtus IV erst später die Bestimmung traf, dass das Porträt seines so plötzlich dahingerafften Feldherrn auch in der Sistina angebracht werden sollte.[1])

---

[1]) Ruberto Malatestas Bildnis zusammen mit dem seines Vaters Sigismondo findet sich in Medaillonform in dem kuriosen Buch »Promptuarium iconum«, das 1553 in Lyon erschien (II, S. 207). Die hier gegebenen Bildnisse, die mit Adam beginnen, verdienen immerhin einige Glaubwürdigkeit, sobald sie sich dem Zeitpunkt nähern, in dem das Buch entstand. Ruberto erscheint hier weit jünger wie in Relief und Gemälde und zeigt merkwürdigerweise mit letzterem die nächste Verwandtschaft. Sicherlich gehört die Aufgabe, verschiedene Porträts mit einer Person zu identifizieren, zu den schwierigsten in der Kunstgeschichte und kann nicht immer völlig klargelegt werden.

Allerdings ist der Beweis, dass Pharaos Untergang im roten Meer erst nach der Schlacht von Campo Morto gemalt wurde, noch zu erbringen. Wir glauben indessen, dass dies durch das Gemälde selbst geschehen kann, ja noch mehr, wir hoffen darlegen zu können, dass durch die Rettung Israels und den Untergang Pharaos, wie sie uns in der Sistina geschildert werden, die Erinnerung an Sixtus' IV ruhmreichste Waffenthat und an seine siegreichen Feldherren für immer festgehalten werden sollte.

Zwei Betrachtungen werden sich als nützlich erweisen, will man dem Fresko in der Sistina in seiner ganzen Eigenart gerecht werden.

Halten wir uns zunächst an das Gegenständliche und fragen wir, wie haben andere Künstler der Renaissance den Durchzug durchs rote Meer gestaltet und betrachten wir sodann das Fresko im Zusammenhange mit den übrigen Wandgemälden in der Sistina; reihen wir das Glied in die Kette ein!

Wenige Jahre bevor die Florentiner Meister ihre Arbeit im Vatikan begannen, malte Benozzo Gozzoli seine berühmten Wandbilder im Campo Santo zu Pisa, mehr als 30 Jahre später entstanden Raffaels Fresken in den Loggien des Vatikans. In beiden Bildercyklen aus dem Alten Testament wurde auch der Durchgang durchs rote Meer dargestellt, und zwischen ihnen in der Zeit und in der Erscheinung steht das Wandbild in der Sistina.

In Benozzos heute halb zerstörtem, in Lasinios Kupferstich fast besser als im Original zu würdigendem Gemälde, kann von einer Komposition nicht die Rede sein. Der Künstler hat sich offenbar nicht klar gemacht, worauf es ankam.

In der heiteren Landschaft mit unendlich weitem Blick in die Ferne erscheint im Vordergrunde links das rote Meer, in dem die Ägypter mit dem Tode ringen. Moses steht am Ufer in keineswegs sehr imponierender Haltung, vorn übergebeugt, das Wasser mit dem Stab berührend. In einiger Entfernung hinter ihm sieht man Aron mit einem Gefolge von Porträtgestalten, die er auf den Vorgang im Wasser aufmerksam zu machen scheint.

Im Hintergrund werden die Israeliten sichtbar, und ganz in der Ferne erblicken wir Moses und Aron noch einmal knieend, mit dem ganzen Volk Gott dankend.

Das Versinken Pharaos und der Seinen ist wenig glaubhaft geschildert. Man begreift nicht, warum sie nicht, da weder himmlische noch irdische Mächte sie zu hindern scheinen, aus dem Wasser an das Land sich retten, dem sie doch so nahe sind, um über Israel herzufallen. Dass dem mit seinem Stab im Wasser fischenden Moses überirdische Kräfte eigen, davon verspürt man nichts.

Weit wirksamer schon wurde der Gegenstand in der Sistina behandelt. Hier ist die Feuer- und Wolken-Säule als sichtbares Zeichen göttlichen Schutzes und göttlichen Zorns in das Gemälde eingeführt, der Ägypter Ringen mit den empörten Elementen ist mit aller Wahrscheinlichkeit geschildert, und Moses selbst mit Mirjam und Aron, die neben ihm knieen, mit den Trägern der Sakramente, die ihn umgeben, erscheint von göttlichem Geist beseelt, mit höheren Kräften ausgestattet.

Und doch kann die Säule als Symbol göttlicher Gegenwart nicht überzeugend auf den Beschauer wirken, der sich nur etwas Lebendiges, ein menschliches Wesen, als Repräsentanten himmlischer Mächte vorzustellen vermag.

Erst Raffael — wir halten an der von Vasari aufgestellten Meinung fest, dass er die Zeichnungen für die Bilder in den Loggien entworfen habe [1]) — schuf auch in

[1]) Morelli (die Galerien Borghese und Doria Panfili S. 184) veröffentlichte eine Zeichnung des Perino del Vaga, die dieser nach einer Skizze seines Meisters für den Durchzug durchs

dieser Richtung Vollendetes. Bei ihm wird Moses äufserlich und innerlich Mittelpunkt der Darstellung. Wir sehen mit eigenen Augen, wie er Rettung nach der einen Seite, Verderben und Untergang nach der anderen austeilt. Sicher hat er sein Volk ans Land geführt, eben erreichen die Nachzügler den rettenden Boden. Er selbst ist der letzte gewesen auf diesem gefahrvollen Weg, während er sonst als Führer voranzugehen pflegte; galt es doch, die nachdrängenden Ägypter zurückzuhalten. Jetzt weifs er die Seinen geborgen, da wendet er sich um und erhebt den wunderbaren Stab, der die Fluten in ihr altes Bette zurückgehen heifst. Entsetzt haben sich die Rosse der Feinde gewandt und mühen sich vergebens, die schweren Streitwagen durch das Wasser zu tragen; überall bis hin zum fernen Horizont dasselbe vergebliche Ringen, das der Künstler mit wahrer Weisheit dem Auge möglichst weit zu entrücken sich bestrebte. Und über den untergehenden Ägyptern schwebt die schwere Wolke göttlichen Zornes, während eine flammende Feuersäule Israel zugewandt erscheint.

Ist das Stoffliche der Darstellung in allen drei Gemälden gleich, wenn auch formell verschieden behandelt, so verdienen doch zwei Momente Beachtung, die das Fresko in der Sistina vor den zwei anderen voraus hat.

Hier erscheint über der harfespielenden Mirjam der jugendschöne Träger der Hostie, über dem betenden Aron der ehrwürdige Priester mit dem erhobenen Kelch. Und hier ergiefst sich ferner aus schwer herniederhängenden Wolken Regen und Hagel in Strömen auf die Ägypter, deren aufwärts gerichtete Blicke und erhobene Lanzen und Schwerter den Glauben erwecken, als sähen sie hierin die eigentliche Ursache ihres Verderbens.

Musste die Einführung der heiligsten Symbole des christlichen Glaubens mitten in eine Darstellung aus dem Alten Testament schon bei der Beschreibung des Gemäldes unser Befremden erregen, so wird doch auch dieser Platzregen, der überdies der künstlerischen Wirkung des Bildes nur schaden konnte, durch die Bibel keineswegs gerechtfertigt. Im Gegenteil! Die dunkle Wolke, von der hier die Rede ist, sollte für Israel nur ein Zeichen der Gegenwart Gottes sein, auch war dieser Gedanke in der »columna ignis et nubis« in der Mitte des Bildes schon hinreichend zum Ausdruck gebracht.

Von einem Regen aber ist nirgends die Rede [1]) und er ist auch weder von Raffael noch von Benozzo Gozzoli dargestellt, und doch waren die Maler in der Sistina auf das Strengste an den Wortlaut der Bibel gebunden.

Kurz, es müssen äufsere Umstände gewesen sein, die den Künstler wie zur Einführung des Sakramentes, so auch zur Anbringung des Regengusses in seinem Bilde veranlasst haben, und diese sind nach dem Vorausgegangenen nicht schwer zu finden.

Betrachten wir »den Durchgang durchs rote Meer« im Zusammenhange mit dem ganzen Freskencyklus der Sistina, und alle Fragen werden ihre Lösung finden.

Bekanntlich wurde der Bilderkreis in der päpstlichen Palastkapelle nach den Gesetzen altchristlicher Kunst in typologischer Weise angeordnet. Noch stand der alte St. Peter, wo eine solche Bilderreihe die Hochwände des Mittelschiffes schmückte; [2])

---

rote Meer entworfen haben mag. Er bringt dieselbe aber irrtümlich mit einem Gemälde in Zusammenhang, das Perino für den Kaplan von S. Lorenzo in Florenz ausführte und das Vasari (ed. Milanesi V S. 608) ausführlich beschreibt.

[1]) Vergl. 2. Mose 14 v. 19 u. 24.

[2]) Bibliothèque des écoles françaises I S. 225 (E. Müntz, Recherches sur l'œuvre archéologique de Jaques Grimaldi).

musste diese nicht als Inspiration zugleich und als Mahnung dienen, an den alten Vorschriften der Kirche für die Ausschmückung der Gotteshäuser auch in der neuen Zeit festzuhalten?

Bezeichnend indessen für die Richtung der Renaissance ist die Änderung, welche man sich erlaubte. Es wurden nicht mehr Thatsachen aus dem Alten Testament Thatsachen aus dem Neuen gegenübergestellt. Wie Christus fast in jedem Bilde des neuen Bundes als Hauptperson auftrat, so suchte man auch im Alten Testament nach einem persönlichen Typus, und der Geschichte Christi wurde die Geschichte des Moses gegenübergestellt.

Der Cyklus begann an der Altarwand, wo Perugino als Typus für die Geburt des Herrn die Findung des Moses dargestellt hatte.

Der Beschneidung der Söhne des Moses links entsprach die Taufe Christi rechts, wie im folgenden Bilde dem in die Wüste flüchtenden Moses der gleichfalls in der Wüste sich verbergende Erlöser.

Es folgt der Durchzug durchs rote Meer einerseits und die Berufung der ersten Jünger andererseits, an die sich, ganz wie das schon in den metrischen Inschriften des Elpidius Rusticus [1]) im Beginn des VI Jahrhunderts geschehen, im Alten Testament die Gesetzgebung, im Neuen die Bergpredigt anschliefsen. Gesetz und Evangelium sind einander gegenübergestellt.

Der Auflehnung der Rotte Korah gegen die Priestergewalt Arons und die von Gott dem Moses übertragene Herrschaft wurde in den nächsten Bildern mit nachdrücklicher Betonung die Schlüsselübergabe an Petrus gegenübergestellt. Sicherlich wurden in keinem Freskenpaar die typologischen Beziehungen mit solcher Schärfe durchgeführt wie hier, wo es galt, die historische Berechtigung des Papsttums zu versinnlichen.

Der Abschied, den der Heiland im letzten Abendmahl von seinen Jüngern nimmt, ist dann endlich im Abschied des Moses von seinem Volk vorgebildet worden. Er trägt ihnen noch einmal Gottes Gebote vor, wie auch Christus seinen Jüngern das grofse Gebot »liebet euch untereinander« hinterlassen hat.

Es ist einleuchtend, man hat es mit der Durchführung der typologischen Beziehungen sehr ernst genommen, und wo diese nach den alten Vorschriften nicht so leicht zu finden waren, hat man sie durch neuerfundenen Zusammenhang ergänzt. Wurde doch sogar die historische Reihenfolge den typologischen Gesetzen geopfert, indem die Beschneidung der Kinder des Mose vor dem zeitlich vorangehenden Totschlag des Ägypters und den sich daran anschliefsenden Ereignissen dargestellt wurde. Um so mehr erregt es Verwunderung, wenn im Durchzug durchs rote Meer und der Berufung der ersten Jünger jeder verbindende Gedanke fehlt. [2]) Welch eine Beziehung vermöchte man denn zwischen dem Strafgericht der Ägypter und der Hingabe der ersten Jünger an den Herrn zu entdecken?

Und doch wäre es nicht schwer gewesen, einen typologischen Zusammenhang zwischen beiden Fresken herzustellen.

Zunächst muss bemerkt werden, dass die Berufung des Petrus in der Bilderreihe des Neuen Testamentes nicht fehlen durfte, ebenso wie auch der Übergabe des

[1]) Garrucci, Storia dell' arte christiana I S. 521.

[2]) Auch Schmarsow, der von allen neueren Kunstschriftstellern den Wandfresken in der Sistina das eingehendste Studium gewidmet hat, gesteht, »dass der Parallelismus dieser beiden Fresken untereinander künstlich erzwungen sei«. Er ist in der That überhaupt nicht vorhanden. Vergl. Melozzo da Forli S. 218.

Schlüssels an ihn eine ganze Bildfläche eingeräumt wurde. Gründete sich doch auf diese Begebenheiten aus dem Leben des Apostelfürsten die historische Stellung seines Nachfolgers, der in dieser Kapelle die höchsten Feste der Kirche feierlich begehen wollte.

Welcher Vorgang aus dem Leben des Moses hätte nun aber der Berufung der ersten Jünger entsprochen? Die Beantwortung dieser Frage liegt sehr nahe; kein anderer natürlich als die Berufung des Moses, die in Sandro Botticellis Fresko nebenan zur Darstellung gelangte.[1])

Schon Vasari befand sich in Verlegenheit, wie die Fülle des im Rahmen dieses Bildes Zusammengefassten mit einem Worte zu bezeichnen. Er beschreibt es: »wie Moses den Ägypter erschlägt und von den Töchtern des Midianiten Zetro zu trinken empfängt« und zeigt damit nur, dass er das Bild sehr oberflächlich betrachtet hat.[2])

In der That ist die Menge des hier Zusammengedrängten fast verwirrend: Moses, der den Ägypter erschlägt; Moses, der in die Wüste entflieht; er verjagt die unfreundlichen Hirten; er tränkt die Schafe der Töchter Jetros; er zieht seine Schuhe aus vor dem Angesicht Gottes; er empfängt vom feurigen Busch aus seine Berufung; er führt endlich Israel aus Ägypten heraus.

Nicht weniger als siebenmal erscheint Moses auf diesem einzigen Fresko, und es verdient in der That Bewunderung, dass Botticelli das Auge des Beschauers nicht völlig verwirrt. Allerdings finden wir drei- oder viermal Moses auch auf allen übrigen Fresken. Dagegen erscheint im Durchzug durchs rote Meer der Führer und Retter Israels nur ein einziges Mal und die ganze Fläche des Bildes wurde der Schilderung eines einzigen, überdies höchst unerfreulichen Gegenstandes gewidmet.

Müssen wir hier nicht eine Störung des ursprünglichen Planes erkennen? Hatte man nicht vielleicht beabsichtigt, die acht Scenen, von denen sieben auf das erste, eine einzige auf das zweite Bild fallen, gleichmäfsig auf beide zu verteilen? Ging nicht der ältere Plan dahin, den Moses, der die Schuhe ablegt, den Gott beruft und der Israel aus Ägypten führt, mit dem Durchzug durchs rote Meer zu verbinden und damit die typologische Beziehung, auf die man doch so grofses Gewicht legte, mit der Berufung der ersten Jünger gegenüber herzustellen?

Sicherlich, der alte Plan offenbart sich dem forschenden Auge auch noch in der heutigen Gestalt des Bilderkreises, aber ein grofses Ereignis liefs die wohldurchdachte Ausführung derselben zu Schanden werden.

Während die Künstler aus Florenz eifrig mit der Ausschmückung der päpstlichen Kapelle beschäftigt waren, wurde am 21. August 1482 die Schlacht von Campo Morto geschlagen, und Rom sah sich plötzlich von einem Feinde befreit, der täglich bis an die Thore der Stadt seine Gewaltthätigkeiten ausgedehnt hatte und den Jakob von Volaterra nicht ansteht, als »einen neuen Hannibal«[3]) zu bezeichnen.

Der Papst befahl, die glorreichste Waffenthat seiner Regierung in den Gemälden der Sistina zu verherrlichen. Wie konnte man in das längst entworfene, zum Teil schon ausgeführte Programm ein Ereignis der Zeitgeschichte einschieben, ohne dem einheitlichen Charakter des Bilderkreises empfindlich zu schaden?

---

[1]) Allerdings würde man bei einer solchen Gegenüberstellung den Parallelismus nicht mehr in den Persönlichkeiten Moses und Christus finden, sondern in dem Akt der Berufung selbst zu suchen haben, wie das ja übrigens auch bei der Beschneidung der Kinder des Moses und der Taufe Christi der Fall ist.

[2]) Ed. Milanesi III S. 317.

[3]) Muratori, Rer. Ital. Scr. XXIII S. 179.

Dem Sandro Botticelli und dem Piero di Cosimo fiel die Aufgabe zu, dies Problem zu lösen. Der ursprüngliche Plan, mit dessen Ausführung man vielleicht schon begonnen hatte, wurde aufgegeben, und Botticelli musste sein Bild mit sieben Schilderungen aus dem Leben des Moses füllen, damit sein Gefährte eine ganze Bildfläche für den Durchzug durchs rote Meer, für das Denkmal der Schlacht von Campo Morto, frei bekam. Gewiss für beide keineswegs eine sehr erfreuliche Aufgabe, aber man wird bekennen müssen, dass sie sich derselben mit Geschick entledigten; konnten doch Jahrhunderte vergehen, ehe man die Geschichte ihrer Bilder überhaupt entdeckte, und auch dann erst nicht an diesen selber, sondern durch eine leicht hingeworfene Bemerkung Vasaris, dem von der historischen Bedeutung eines der Bilder aus der Werkstatt Cosimo Rossellis einiges zu Ohren gekommen sein muss. Gab uns doch seine Behauptung, Verginio Orsini und, wie wir jetzt sagen, Ruberto Malatesta seien von Piero di Cosimo in der Sistina gemalt, die Richtung an, die zum vollen Verständnis aller Eigenarten dieses Gemäldes führen musste.

Denn auch der Regen, der sich so erbarmungslos auf die Ägypter ergiefst, erhält jetzt seine Erklärung. Schreibt doch Infessura die entscheidende und für die Päpstlichen glückliche Wendung in der Schlacht von Campo Morto einem gewaltigen Regen zu, der die feindlichen Geschütze, die bis dahin unter den Truppen Malatestas bösen Schaden angerichtet hatten, unbrauchbar machte.[1])

Wie sehr aber sind Kelch und Hostie am Platze, dort wo es galt, den Sieg der gerechten Sache der Kirche, wie Sixtus sich selber ausdrückt, zu verherrlichen, und wie wohldurchdacht ist auch hier die Anordnung getroffen. Das Gefäfs der Hostie, durch die der Laie des Sakraments teilhaftig wird, trägt der ritterliche Jüngling, der sich solchen Ehrenamtes voll bewusst erscheint, den Kelch aber, den nur der Geistliche zum Munde führen darf, hält ernst und ehrfurchtgebietend ein weifsbärtiger Priester empor. Vor beiden sehen wir Moses, Mirjam und Aron, wie es die Darstellung erforderte, hinter ihnen aber werden die Helden aus dem Hause Orsini, die der Papst als Werkzeuge Gottes betrachtete, durch die er ihm einen so ruhmvollen Sieg geschenkt. Dass vor so naheliegenden und bedeutungsvollen historischen Beziehungen alle typologischen Gedanken verblassen mussten, versteht sich von selbst, aber es mag uns wundernehmen, dass nur auf der Seite Israels an eine historisch treue Darstellung gedacht wurde. Wir müssen hier eine weise Beschränkung, vielleicht auch den Einfluss bald sich verschiebender politischer Beziehungen erkennen. Es mochte überhaupt wenig schicklich erscheinen, den Sohn und Erben des mächtigen Königs von Neapel als Pharao im roten Meer versinkend darzustellen, aber es wurden auch wenige Monate später durch einen Friedensschluss alle Feindseligkeiten zwischen Papst und König beigelegt, und am Weihnachtsfest desselben Jahres erschien sogar der Besiegte von Campo Morto selber in Rom und wurde von Papst und Kardinälen mit grofsem Pomp empfangen.

Abgesehen von dem Zeitkostüm, das die Ägypter tragen, von den schweren Geschützen, die durch den Regen unbrauchbar gemacht wurden, scheint nur noch ein geringfügiger Umstand auf der Seite der Ägypter das Zeitereignis anzudeuten. Es wurde schon bei der Beschreibung des Gemäldes der Widerspruch in der Erscheinung Pharaos hervorgehoben, der einmal jung und einmal alt geschildert wird. Denken wir uns in dem alten Pharao mit seinen Räten im Hintergrunde den König Ferdinand, in dem jüngeren aber, der im Meer versinkt, den Herzog von Kalabrien,

---

[1]) Ed. Tommasini S. 103, 10

so haben wir vielleicht die Absicht des Künstlers erraten. Doch hat er, wohl gemerkt, auf jede Individualisierung auch hier verzichtet.

Ein Denkmal der Schlacht von Campo Morto und der Helden, die sie gewannen, das ist es also, was in der Sixtinischen Kapelle mit der breit angelegten Darstellung des Durchzugs Israels durchs rote Meer auszudrücken beabsichtigt war. Vasaris Zeugnis führte zur Feststellung der Porträts, das Herausfallen des Gemäldes aus dem Rahmen des nach typologischen Gesetzen angeordneten Bilderkreises liefs uns die Beziehung zu einem historischen Ereignis zur Schlacht von Campo Morto erkennen. Die Einführung des Sakramentes auf der einen Seite, des verhängnisvollen Regens auf der anderen, bestätigen die Vermutung, durch die das Bild erst in allen seinen Teilen verständlich wurde.

Es bleiben nun endlich über den Urheber des Bildes noch wenige Worte zu sagen.

Wie bereits eingangs der Betrachtung erwähnt wurde, war es Schmarsow, der zuerst für einzelne Gestalten links im Fresko Piero di Cosimo als Künstler in Anspruch nahm.[1]) Wir sehen, dass seine Vermutung durch Vasari selbst ihre Bestätigung erhält.

Allerdings mag man zunächst in einzelnen Typen etwas Fremdartiges entdecken, aber man bedenke, dass uns Piero di Cosimo als Freskomaler überhaupt unbekannt ist. Sollte sein Meister ihn wirklich mit nach Rom genommen haben, um ihn nur die eine Landschaft in der Bergpredigt Christi malen zu lassen, von der Vasari berichtet? Und Rosselli bekam doch nicht weniger als vier Fresken, ein Drittel also der heute noch erhaltenen, zugewiesen!

Nun muss aber auch eine stilkritische Untersuchung Schmarsows Ansicht durchaus bestätigen.[2])

Man vergleiche den Typus der dritten Frau links, die hinter Ruberto Malatesta sichtbar wird, mit der Maria in dem herrlichen Gemälde der Conception in den Uffizien. Hier und dort erkennt man dieselbe rundliche Form des Kopfes, den kleinen Mund, die gerade Nase und die glatt anliegenden weit über die hohe Stirn zurückgestrichenen Haare. Ebenso vergleiche man den Profilkopf neben ihr mit den knieenden weiblichen Heiligen auf demselben Gemälde. Piero leistete das Höchste in der Verkörperung dieses Frauenideals vielleicht in dem Kopf der ruhenden Venus, in dem köstlichen Berliner Bilde und ändert seine Auffassung erst, als er unter

[1]) Auf die zweite Behauptung desselben Gelehrten, dass auch Ghirlandajo an diesem Fresko beteiligt gewesen wäre, gehen wir hier nicht weiter ein. Nach unserer Ansicht hat derselbe Schüler Rossellis, der die rechte Seite des Bildes und die Landschaft links malte, im letzten Abendmahl zwei der Bildchen ausgeführt, die hier zwischen den Pfeilern im Hintergrunde sichtbar werden: den Verrat des Judas und die Kreuzigung. Man vergleiche in beiden Fresken die Landschaft mit den kegelförmigen, oben mit kurzem Grün bedeckten Felsen, die Städte mit den grauen, mit schwarzem Schiefer gedeckten Türmchen. Endlich kehrt die brutale Ausdrucksweise des Schmerzes mit dem weit aufgesperrten Mund beim Pharao wie beim Malcho wieder, dem Petrus das Ohr abhaut. Zum Schluss vergleiche man die Krieger hier und dort, die unerfreuliche Farbenstimmung, die noch ungeübte Zeichnung vor allem in den Händen und man wird sich vielleicht überzeugen, dass hier derselbe Schüler Rossellis, dessen Namen wir nicht zu nennen vermögen, gearbeitet hat.

[2]) Auch Herr Professor Adolf Venturi, der die Güte hatte, mir einige Stunden in der Sistina zu schenken, zögerte nicht, die Autorschaft Pieros für die linke Seite des Fresko zuzugeben.

Leonardos Einfluss gerät, der sich in der »Befreiung der Andromeda« so deutlich kundgiebt.[1])

Ferner ist der merkwürdige Gewandschmuck der vorwärts eilenden Frau ganz links auf dem Fresko in der Sistina zu beachten: ein reich vergoldetes Akanthusblatt hat sich über beide Schultern gelegt und flattert von der linken frei herab. Derartige phantastische Gedanken aber sind dem Piero di Cosimo eigen, er leistet in der Befreiung der Andromeda ganz Ähnliches, wenn er hier die Rüstung des jungen Ritters links mit glänzenden Flügeln schmückt. Vor allem aber vergleiche man das flatternde Kleid dieser eiligen Frau, das ein Schurz über die Hüften aufgenommen hat, mit den Gewändern der befreiten Andromeda und den liegenden Frauen rechts und links. Hier und dort beobachten wir dieselben merkwürdig weit abstehenden, gleichsam gestärkten und in feine Motive geordneten Falten.

Unter dem Gefolge des Moses mögen der Ritter mit der Hostie, der knieende Aron und der Jüngling mit dem Turban im Hintergrunde als für den Stil Pieros besonders charakteristische Beispiele dienen. Das scharfe Wechselspiel von Licht und Schatten auf der Rüstung des Ritters, das Anbringen von Schmuckstücken[2]) auf derselben, die hohen, sehr eigenartig gefalteten Turbane Arons und des Jünglings im Hintergrunde, endlich die schweren Augenlider des letzteren, alles das führt uns wieder auf den besten Schüler Rossellis, dessen charaktervollen Ruberto Malatesta man auch mit dem Profilporträt des Francesco Giamberti im Haag vergleichen mag.

In der Zeichnung der Hände ist sich Piero di Cosimo niemals gleich und scheint bald mehr, bald minder von seinem Meister beeinflusst; aber seine Hand ist meist knochiger und die Finger sind weniger lang. Für die auffallend plumpen Hände der Mirjam findet sich in denen des pfeifenden und spielenden Mohren rechts in der Befreiung der Andromeda die Parallele, wenn wir den natürlichen Unterschied einer Männer- und einer Frauenhand im Auge behalten.

Wie verschieden beanlagt aber erscheinen im übrigen Meister und Schüler! War es dem Piero di Cosimo in seinen Werken besonders um scharfe Charakteristik zu thun, so leistet Rosselli das Beste, wenn er Anmut und Grazie mit seinem Pinsel verherrlichen darf. Seine lieblichen Frauen in San Ambrogio in Florenz, die andächtigen Zuhörerinnen in der Bergpredigt in der Sistina werden nur durch einige wenige Porträtgestalten in denselben Fresken übertroffen, bei denen er seine ganze Kraft zusammen nahm. Ein Vergleich der oben genannten Frau mit dem Akanthusblatt über der Schulter und jener halb von hinten gesehenen reizenden weiblichen Gestalt gleich daneben rechts in der Gesetzgebung erläutert besser als Worte den tiefgehenden Unterschied im Frauenideal beider Meister und zeigt uns, was sonst kaum jemals der Fall, in der Schilderung weiblicher Anmut und ruhiger Schönheit den Meister dem Schüler überlegen.

Ein letztes, nicht zu unterschätzendes Moment bezeugt den Kunstcharakter Pieros in der Moses-Gruppe.

In der mit Recht von Vasari so hochgepriesenen Landschaft in der Bergpredigt, mit einem Sonnenuntergang, wie ihn kein Meister vor ihm so poetisch empfunden und so naturgetreu darzustellen gewagt hatte, in dem Bilde der Conception in Florenz,

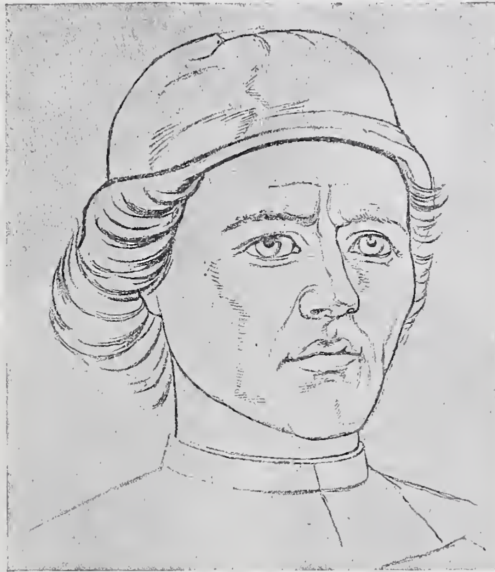
---

[1]) Die Annahme, dass Leonardo die Zeichnung für dies Bild, eine der Perlen in der Sammlung der Uffizien in Florenz, entworfen habe, erscheint sehr glaubwürdig.

[2]) In diesen in Blumenform gefassten Juwelen darf man vielleicht eine Anspielung auf das Geschlecht des Trägers erkennen. Die Orsini führten eine Rose im Wappen.

wo die Strahlen, die über die Taube des heiligen Geistes herniederfallen, so wunderbar das Bergstädtchen rechts im Hintergrunde beleben und so scharfe Lichter und tiefe Schatten auf den Gesichtern der Heiligen zurücklassen, giebt sich Piero di Cosimo als ein feiner Beobachter der Natur und ihres Licht- und Farbenspieles zu erkennen. Wenn Leonardo sich mit Recht in seinem trattato della pittura tadelnd über Botticellis Landschaften äufsert, so hätte er wohl ein Wort des Lobes finden können für den Schüler Cosimos, der doch »als Sohn und nicht als Enkel der Natur« in seinen Schöpfungen voll eigentümlichen Reizes sich offenbart.

Als solcher giebt er sich auch in der Moses-Gruppe zu erkennen. Die finstere Wolke, die ihren feuchten Inhalt so unbarmherzig auf die Ägypter ergiefst, ist zerrissen; ein Durchblick in lichtvolle Ferne ist gestattet. Der Widerschein aber solchen himmlischen Glanzes ergiefst sich voll von oben auf Moses und die Seinen und beleuchtet scharf auf der ihm zugewandten Seite den oberen Teil der Gruppe. Das sind Geheimnisse, die nur Piero di Cosimo von allen Meistern, die mit ihm in der Sistina arbeiteten, bekannt waren, und die auch dann noch seinen Geist verraten, wenn ungeübten Schülerhänden ein Teil der Ausführung überlassen blieb.



Piero di Cosimo.
Selbstbildnis.
Aus dem Durchzug durchs rote Meer.

Ist nun durch Vasaris Zeugnis und durch Pieros Stilcharakter seine Hand in der Gruppe des geretteten Israel erkannt, so dürfen wir noch weitergehen und das Selbstporträt des Künstlers unter den Begleitern des Moses begrüfsen. Zwei Porträtgestalten harren ja noch der Erklärung: der jüngere Mann gleich hinter Moses mit schwarzer Kappe und kurzem Kittel und der langbärtige Greis, der über Aron den Kelch emporhält. Wir würden nicht zögern, diese ehrwürdige Erscheinung mit dem Kardinal Bessarion zu identifizieren, wenn dieser hochsinnige und gelehrte Grieche, als das Gemälde entstand, nicht schon seit mehr als zehn Jahren in seinem Grabe in SS. Apostoli schlummerte. Glaubt man doch in diesem prächtigen Kopf mit dem lang herabwallenden weifsen Bart, der so grofses Aufsehen in Rom erregte, dieselben Züge wieder zu finden, die Paolo Giovio in seinen Elogien der Biographie des Kardinals vorausgeschickt hat.[1])

Mit voller Sicherheit dürfen wir dagegen in dem Porträtkopf gleich hinter Moses den Piero di Cosimo erkennen. Wer könnte dieser Mann auch anders sein als der Maler selbst, da er kein Idealtypus und also nicht zu Moses und den Seinen gehört und doch auch als Porträtgestalt mit den glänzenden Kriegern nichts zu thun hat? Er verrät auch nicht die geringste Teilnahme an dem, was um ihn her vorgeht,

[1]) Pauli Jovii elogia virorum litteris illustrium, Basil. 1577, S. 43.

sondern schaut mit scharfem Blick aus dem Bilde heraus. Bescheiden in den Hintergrund zurücktretend, ja sogar in kleineren Verhältnissen gemalt als die übrigen Köpfe, nimmt er doch gleich hinter Moses einen ausgezeichneten Platz ein und kann von einem gründlichen Beschauer nicht übersehen werden, der auch sogleich am Blick des Auges erkennen muss, dass das Porträt nach dem Spiegel gemalt wurde, dass er also ein Selbstporträt vor sich hat. Piero schaut uns ziemlich verdrossen an; der herbe Zug um den Mund, die leicht gerunzelte Stirn machen ihn älter als er ist. Er hat nichts von der behaglichen Ruhe eines Perugino oder von der einnehmenden Liebenswürdigkeit eines Botticelli. »S' io strano et strane fur le mie figure« heifst es von ihm in einem Epitaph,[1]) und diese Schilderung passt trefflich auf dies Selbstporträt in der Sistina, das sich als solches endlich auch durch die Tracht zu erkennen giebt.

Wer in der Sixtinischen Kapelle nach den Selbstporträts der Künstler forscht, macht die überraschende Entdeckung, dass sie alle in derselben Kleidung dargestellt sind. Perugino, Botticelli, Rosselli, Signorelli, alle erscheinen wie hier Piero di Cosimo in schwarzem Barett und schwarzem kurzen Kittel. Wo finden wir den Grund für solche Uniformität in einer Zeit, die doch mehr als jede andere dem Individuum volle persönliche Freiheit gestattete? Beantworten wir diese Frage mit einer anderen. Welche Genossenschaft, welche staatliche Einrichtung, welche Kunst oder Wissenschaft hätte nicht durch Sixtus IV neue Gesetze und fördernde Grundlagen für ferneres Gedeihen erhalten? Das Interesse des Papstes umfasste Kleines und Grofses. Er gründete und erneuerte Kirchen, Klöster und Hospitäler, er erweiterte die Strafsen Roms und baute Brücken und Paläste, aber er erliefs auch neue Verordnungen für die Sängerchöre der päpstlichen Kapelle, er gründete Genossenschaften und Vorstände für die Hospitäler der Stadt, er fand endlich einen Modus, die reiche vatikanische Bibliothek so unterzubringen, dass sie der allgemeinen Benutzung zugänglich wurde, ja, dass es möglich war, den Studierenden die Bücher auszuleihen.[2])

Unter seinem Pontifikat wurde denn auch die päpstliche Akademie der Maler von St. Luca gegründet, deren im Jahre 1478 aufgestellte Statuten noch heute erhalten sind.[3]) Hier finden sich zwar unter den Bestimmungen, wie die Hauptfeste der Kongregation zu feiern, wie die Wahl der Konsuln vorzunehmen sei und worin ihre Rechte und Pflichten beständen, auch unter den wenigen Vorschriften, die das Verhalten der Künstler untereinander regeln sollten, nichts, was auf die Kleidung derselben Bezug hätte.

Aber wenn uns die Maler, die damals in Rom thätig waren, alle in derselben Tracht begegnen, und wenn wir dann wissen, dass eine Akademie gegründet war, die sie alle zu einer grofsen Genossenschaft verband, so liegt die Vermutung nahe, dass eben durch diese Tracht die Zugehörigkeit zu dieser Vereinigung äufserlich gekennzeichnet werden sollte. Um so mehr als es auch anderen Genossenschaften gegenüber solcher Unterscheidung bedurfte, denn schon seit dem Anfang des Jahr-

---

[1]) Vasari giebt dies Epitaph in der ersten Ausgabe seiner Vite 1550. Es scheint aber nicht auf Pieros Grab geschrieben gewesen zu sein. Vergl. Milanesi IV, S. 143.

[2]) Der Kunsthistoriker wird Sixtus IV stets milder beurteilen als der Historiker. Zeigt sich doch der Papst in seiner Pflege der Künste und Wissenschaften, in seiner Sorge für die Stadt Rom nach allen Richtungen hin als ebenbürtiger Nachfolger Nicolaus' V und als würdiger Vorgänger seines grofsen Neffen Julius' II.

[3]) Vergl. Müntz, Les arts à la cour des papes III S. 99 ff.

hunderts bestand eine Vereinigung der Bildhauer und gleich eingangs des Cinquecento wurde eine ebensolche der Goldschmiede gegründet.

So wird sich in der That das schwarze Barett und der schwarze Kittel als Tracht der Akademiker von St. Luca am einfachsten erklären lassen, und als solchen haben wir dann endlich auch Piero di Cosimo zu begrüfsen.[1]

Damit ist die Erklärung des Fresko »Pharaos Untergang im roten Meer und Israels Rettung«, soweit sie überhaupt gegeben werden konnte, beendet. Ist dies Gemälde wegen der wenig glücklichen Komposition und dem trüben und unerfreulichen Kolorit der rechten Hälfte schon im vorigen Jahrhundert,[2] wie auch noch heute mehr getadelt als gelobt worden, so wird es durch die historische Grundlage, aus der wir es hervorwachsen sahen, zu einem der interessantesten Gemälde in der Kapelle Sixtus' IV. Wie tief sehen wir diesen Papst in die Zeitereignisse verwickelt, wenn diese selbst in dem biblischen Bilderkreise seiner Palastkapelle ihre Spuren zurücklassen durften. Wie frisch und lebendig aber treten die ersten Krieger jener Zeit und die tapferen Sieger von Campo Morto, Ruberto Malatesta und die Orsini aus dem Dunkel jahrhundertelanger Vergessenheit hervor.

Und zwischen ihnen in seiner schlichten Malertracht erscheint einer der wundersamsten Künstler der Renaissance, dessen Porträt bis dahin nur aus einem völlig ungeniefsbaren Stich bei Vasari bekannt war und dessen Bedeutung als Freskomaler wir überhaupt nur in diesem Bilde und jener köstlichen Landschaft in der Bergpredigt kennen und schätzen zu lernen vermögen.

REMBRANDTS BILDNIS DES MENNONITEN ANSLO IN DER KÖNIGLICHEN GALERIE ZU BERLIN

NACHTRAG

VON WILHELM BODE

Herrn Dr. Jan Six, der sich der Mühe unterzogen hat, über die Geschichte von Rembrandts Bildnis des Cornelis Claesz Anslo im Berliner Museum Nachforschungen in Amsterdam anzustellen, verdanke ich die folgenden wertvollen Mitteilungen über das Bild.

Es giebt in Amsterdam noch heute ein Anslohofje; hier glaubte Dr. Six am ersten zu einem Resultate bei seinen Nachforschungen zu kommen, um so mehr als er annahm, dass Rembrandt das Bild gerade für dieses Hofje gemalt haben könne. Diese Vermutung schien sich dadurch zu bestätigen, dass in der That eine kleinere

[1] Dass wirklich alle Meister, die in der Sistina thätig waren, soweit ihre Porträts überhaupt zu bestimmen sind, in derselben Tracht erscheinen, wird an anderer Stelle klargelegt werden.

[2] So bei Taja in seiner Descrizione del Palazzo Vaticano, Roma 1750 S. 38.

alte Kopie im Hofje erhalten ist; jedoch ist dieselbe nach der Mitteilung des Regenten vom Anslohofje, Herrn E. Byleveld, nicht alter Besitz desselben, sondern erst 1867 von einem Fräulein Voombergh vermacht worden. Von Interesse ist aber die Inschrift auf der Rückseite dieses Bildes; sie lautet:

»Rembrandt pinxit in majore forma 1641.
J. M. Quinckhard exemplum ejus 1759 imitatus est.«

Die Akten des Hofje ergaben aufserdem, dass bald nach Anfertigung dieser Kopie Rembrandts Original im Besitze eines Herrn Aldewereld im Haag sich befand; die beiden Dargestellten sind in der betreffenden Notiz »Cornelis Klaasz Anslo, Mennoniet predikant, en syne vrouw Aaltje Gerritse Schouten« benannt. Weiter erfahren wir aus den Urkunden des Hofjes, dass dasselbe von dem Vater des Predigers, von Claes Claeszoon Anslo (so genannt nach seiner Herkunft aus Anslo vor Christiania in Norwegen) gestiftet wurde. Claes wurde hier von holländischen Eltern 1555 geboren, kam um 1580 nach Amsterdam, wo er 1582 sich mit Geert Jans verheiratete. Die Eheleute stifteten um die Wende des Jahrhunderts das gemeinsame Hofje und bekräftigten diese Stiftung durch ihr Testament aus dem Jahré 1626; im Jahre 1632 starb Claes Claesz.

Diese Mitteilungen scheinen von besonderer Bedeutung für die Benennung des Bildes. Bald nach der Mitte des vorigen Jahrhunderts galt die Dargestellte neben dem Mennonitenprediger als seine Gattin, deren Name damals noch bekannt war. Diese Angabe wird der Regent des Hofje, der 1766 das Bild sah und jene Notizen darüber machte, sehr wahrscheinlich von dem Besitzer des Bildes erhalten haben. Wir hätten also in den beiden Personen doch einfach Cornelis Claesz Anslo und seine Gattin zu sehen. Wie ich im letzten Hefte des Jahrbuchs nachzuweisen suchte, steht aber die Auffassung des Bildes mit dieser Annahme in entschiedenem Widerspruch. Wir sehen den Geistlichen vor uns, wie er lebhaft in eine ältere Frau hineinspricht, die betrübt vor ihm sitzt. Wäre diese seine eigene Frau, so würde Rembrandt hier irgend eine Familienscene dargestellt, das Porträt zum Genrebilde herabgedrückt haben. Hier, wo er einen hochangesehenen Geistlichen zu porträtieren hatte, wäre aber eine solche novellenhafte Auffassung besonders wenig angebracht gewesen, abgesehen davon, dass der demütige Ausdruck und die unterwürfige Haltung der Frau nicht für die Ehefrau passen würden. Es erscheint mir danach doch wahrscheinlicher, anzunehmen, dass die Familie Aldewereld die beiden Dargestellten im Bilde, weil sie einen Mann und eine Frau in fast gleichem Alter zeigen, einfach als Ehepaar auffasste, ohne sich über die geistige Beziehung derselben Skrupel zu machen. Hat doch auch die Folgezeit, wo sie vom Bilde Notiz genommen hat, sich damit begnügt, die Dargestellten bald als Anslo und seine Frau, bald als Anslo und seine Mutter, anzusprechen. Hoffentlich werden weitere Nachforschungen in Holland durch Auffindung von Urkunden aus der Zeit der Entstehung des Bildes über das Motiv ein endgültiges Urteil herbeiführen.

DIE FAVARA DES KÖNIGS ROGER VON SIZILIEN

VON ADOLPH GOLDSCHMIDT

Pracht und Luxus des Südens brauchen nicht lange um die Gunst des Nordländers zu werben. Die Sonne thut bald ihr Werk, ihre Glut macht ihn bequem und ihr Licht stimmt sein Empfindungsleben auf gröfsere Gegensätze in Farbe und Temperament. Selbst ein männliches Eroberungsgeschlecht wie die Normannen spielte die Rolle des Besiegten. Es muss ein merkwürdiges Bild gewesen sein: die Sprösslinge Skandinaviens in Sizilien in der Tracht arabischer Emire und ein Volk, das



Fig. 1.
Favara. Die Nordwestfassade des Schlosses.

ihnen huldigte wie orientalischen Fürsten. Aber sie vergafsen ihre Herkunft nicht, es blieb ein Geist der Strenge und des Selbstbewusstseins in ihnen lebendig, der die Kultur, der sie sich hingaben, dennoch umzuformen wusste. Zwischen dem blühenden Palermo des X Jahrhunderts unter den Arabern und dem des XII Jahrhunderts unter den Normannen besteht in künstlerischer Beziehung ein Unterschied, der nicht von neuen Formen und Motiven herzuleiten ist, deren die Normannen nur eine

äufserst geringe Zahl nach dem Süden verpflanzten, sondern der auf der Verwendung dieser Motive und auf der Organisation beruhte. Die normannischen Fürsten fügten sich vollständig den arabischen, auf der Insel eingebürgerten Kunstformen, aber sie machten sie gröfseren Plänen dienstbar. Das Palermo, welches Ibn Haukal im X Jahrhundert beschrieb, besafs viele Hunderte von Moscheen, nur Cordova dünkte ihn passend zur Vergleichung, aber nichts wirklich Monumentales scheint darunter gewesen zu sein. Wir erfahren, dass die Normannen nach der Eroberung die arabische Kultur schonten, dass sie ihre Bauten wertschätzten und zu erhalten suchten, und doch sind alle die grofsen Schöpfungen der Architektur, die Palermo aus jenen Jahrhunderten bis heute bewahrt hat, normannischen Ursprungs, und der arabischen Zeit lassen sich nur hier und dort eingebaute Mauern oder Säulen, vielleicht einige kleinere Bauten, zuschreiben. Waren wirklich bedeutende und kraftvolle Paläste oder Kultusstätten vorhanden gewesen, warum haben sich die Normannen dann nicht in ihnen eingebürgert, oder sollten gerade die arabischen Bauten alle erst in den späteren Jahrhunderten völlig zerstört worden sein, während die nur hundert Jahre später errichteten Gebäude der Normannen zum gröfsten Teil noch jetzt und vielfach in guter Erhaltung bestehen? Farbig und reich genug mag die Stadt der Araber ausgesehen haben, aber das dekorative Element wird für nordische Begriffe zu stark überwogen haben; die Könige Roger und Wilhelm machten sich die einheimischen Arbeitskräfte dienstbar und veranlassten sie, in oft lange sich hinziehender Bauzeit, statt flüchtiger Gebäude grofse und massive Kirchen und Paläste aufzurichten, die für die orientalische Dekoration wenigstens einen unverwüstlichen Kern bildeten. Besonders in ihren Profanbauten gestalteten sie in festem, regelmäfsigem Aufbau Paläste, die die arabische Behaglichkeit in das Monumentale umsetzten. Eine feine Gliederung dieses architektonischen Kernes war den Arabern unmöglich, dafür blieb die Flächendekoration bestehen, Mosaik, Malerei, Schnitzerei und Teppichschmuck. Diese Palastschöpfungen der Normannen haben sich bewährt, noch steht das Mauerwerk, noch liegen die Räume klar vor uns, aber die Dekoration ist geschwunden bis auf wenige Mosaiken in der Zisa und in dem jetzigen Königlichen Palast mit seiner Cappella Palatina.

Von der Pracht, die in den Schlössern herrschte, erfahren wir durch die Geschichtsschreiber und die Dichter jener Zeit; wohl kaum finden wir im XII Jahrhundert einen anderen europäischen Fürstenhof, an dem der Luxus des täglichen Lebens und der Häuslichkeit eine solche Höhe erreicht hat, und wenn wir versuchen, uns ein Bild jener Fürstensitze zu machen, so bedürfen wir zur Belebung der Räume mit ihrem ganzen Inventar allerdings stark der Phantasie, das Gerüst aber liegt klar vor uns.

Das Lustschloss des ersten Normannenkönigs Roger, das er nach der Aufrichtung des Palermitaner Stadtpalastes bauen liefs, trug den Namen »Favara«. Es war dies ein gebräuchlicher Flussname, der nichts weiter bedeutete als »Wasserlauf«, »Wasserader«, und der auch der Quelle eigen war, die den See und die Kanäle dieser Schlossanlagen mit ihrem Wasser versorgte.[1])

Über die Erbauung dieses Schlosses berichtet zuerst Romualdus Salernitanus, ein Zeitgenosse des Königs, in seiner 1178 abgeschlossenen Chronik. Nachdem er unter dem Jahre 1153 von dem Stadtschlosse Rogers gesprochen hat, fährt er fort: »et ne tanto viro aquarum et terrae deliciae tempore ullo deessent, in loco, qui *Fabara*

[1]) Vergl. M. Amari, Storia dei Musulmani in Sicilia, Vol. II S. 300 Anm. 4.

»dicitur, terra multa fossa pariter et effossa, pulchrum fecit vivarium, in quo pisces »diversorum generum de variis regionibus abductos jussit immitti. Fecit etiam juxta »ipsum vivarium, pulchrum satis et speciosum aedificari Palatium.«[1])

Das bestätigt uns auch Hugo Falcandus, der ungefähr 1190 seine »Historia de Regno Siciliae« schrieb und von dem Sohne Rogers, dem König Wilhelm I, sagte: »coepit animo latius vagari, cogitans ut quia pater *Favariam*, Mimnermum aliaque »delectabilia loca fecerat, ipse quoque palatium novum construeret« u. s. w.[2])

Romualdus führt dann noch aus: »sic vir sapiens et discretus [Rogerus] prae»dictis deliciis, prout temporis expectabat qualitas, utebatur; nam in hyeme et quadra»gesimali tempore pro copia piscium in *Fabarae* palatio morabatur.«[3])

Wir erfahren also, dass Roger durch grofse Grabungen einen künstlichen See herstellen und daran einen herrlichen Palast erbauen liefs, dass er den See mit Fischen aller Art bevölkerte und die Winter- und Fastenzeit, letztere besonders im Hinblick auf die Fische, in diesem Favaraschlosse zubrachte. Dort lebte er behaglich und prunkvoll zugleich, dort fehlten, wie Romualdus sagt, zu keiner Zeit Genüsse zu Wasser und zu Lande. Ein »irdisches Paradies« zu schaffen, war der Wunsch dieser Fürsten, so ladet eine arabische Inschrift aus dem Palaste Rogers in Messina den Fremdling ein in das »irdische Paradies«, und dieselben Worte stehen auch in der ornamentalen Schriftreihe, die den Palast Wilhelms I und seines Sohnes Wilhelms II, die Zisa, bekrönte. Roger liebte es, sich das Leben möglichst lebenswert zu gestalten, geistvolle Gesellschaft um sich zu sehen, seine Mufse im Kreise anregender Menschen zu verbringen. Arabische Dichter, die Zutritt zum Hofe hatten, rühmen dort Wein und Gesang, sie sprechen von den »Zusammenkünften, die das Vergnügen des Königs ausmachen«. »In den Gärten des Felsens«, so hiefs wahrscheinlich ein Teil der Favaraanlagen, »da lacht die Welt«, sang ein anderer Dichter, Abd-er-Rahman ibn Mohammed aus Butera, sie alle aber bewegen sich in ziemlich allgemeinen Ausdrücken. Nur von Abd-er-Rahman-ibn-Abi-l'-Abbâs aus Trapani besitzen wir ein Gedicht, das uns eine etwas eingehendere Schilderung der Anlagen bringt:

Favara zweier Meere, du befriedigst
Jedweden Wunsch nach Pracht und nach Genuss,
Neun Bäche speisest du mit deinen Fluten,
Oh, herrlich ist ihr vielverzweigter Lauf!
Und wo die beiden Meere sich verbinden,
Dort häuft sich der Genuss, und glühende Begierde,
Sie lagert dort am Ufer des Kanals.
Oh seht den See mit seinen beiden Palmen,
Wie er das Schloss mit seiner Flut umspült!
Und flüss'gen Perlen gleicht der klare Spiegel
Der beiden Wasserarme, die zum See sich weiten.
Der Bäume Zweige scheinen sich zu neigen,
Den Fisch im Wasser zu betrachten, ihm zu winken,
Die grofsen Fische schwimmen in den klaren Wellen,
Und Vögel in den Gärten singen
Reich wechselnden Gesang.
Die reifen Apfelsinen auf der Insel
Sie scheinen Feuer, welches glühet

[1]) Muratori, Scriptores Rerum Italicarum VII S. 194. — Pertz, Scriptores XIX, 4.
[2]) Muratori, Ss. Rer. Ital. VII S. 302.
[3]) Muratori, a. a. O. S. 195. — Pertz, a. a. O.

In Zweigen von Smaragd,
Und die Citrone dort, die gelbe, gleichet
Dem Liebenden, der kummervoll die Nächte
Vergeblich die Geliebte sich ersehnte.
Zwei Liebenden auch gleichen jene Palmen,
Als ob nach unnahbarem Zufluchtsorte
Sie sich geflüchtet, Feinden zu entgehn;
Als ob sie hörten, dass man sie verdächt'ge,
Und sich nun hoch aufrichten, um die Schmäher
Und ihren Argwohn zu beschämen.
Oh Palmen der zwei Meere von Palermo,
Euch fehle nie der Tau, euch zu erfrischen,
Geniefst auch ihr das gegenwärt'ge Glück,
Und jedes Unheil fliehe eure Nähe.
Gedeiht mit Gottes Hilfe und gewähret
Zärtlichen Herzen sich're Zuflucht
Und lasst in eurem trauten Schatten Liebe
In Frieden leben. [1])

Offenbar ist hier nicht das Schloss angeredet, sondern der Fluss Favara, der erst dem Schloss den Namen gegeben hat und der die Seele der Anlage bildete, aber diese bilderreichen Verse geben nur eine unklare Vorstellung, wir müssen die Überreste des Schlosses selbst aufsuchen, damit sie sich klarer gestalten kann.

Wer Palermo durch die Porta Garibaldi verlässt und die Strafse nach Südosten parallel der Küste einschlägt, überschreitet nach einer kleinen Viertelstunde den Fluss Oreto, neben dem, jetzt vom Flusse verlassen, die grofse vom Admiral König Rogers, Georgius Antiochenus, erbaute Brücke liegt, und gelangt nach weiteren 20 Minuten zu einem ausgedehnten alten Gemäuer inmitten kleiner Häuser, Felder und Apfelsinengärten, das den Namen »Castello di Mare dolce« oder einfacher »Castellaccio« führt. Das sind die Reste des Favaraschlosses; die Bauern haben sich dort eingenistet und haben den Bau zu einem Komplex von zahllosen kleinen Wohnungen umgewandelt.

Schreitet man von der Vorderseite, die man zuerst von Palermo aus berührt, um die Ecke des Gebäudes, so senkt sich das Terrain, man befindet sich auf tiefer gelegenem feuchten Boden und begegnet daneben durch Mauerwerk fest abgedämmten Erhöhungen. Trotzdem jetzt alles dicht bepflanzt ist, kann man verhältnismäfsig leicht den Bodenformen folgen und die Gestalt des künstlichen Sees feststellen.

Zunächst war das Schloss auf drei Seiten vom Wasser umgeben (Fig. 2 *A*) und erhob sich dementsprechend auf einem 2 m hohen Unterbau von gewaltigen Quadern, der nach dem Austrocknen des Sees freigelegt ist, so dass man vom Boden aus jetzt auf Treppen zu den Thüren hinaufsteigen muss. Zum Schutz gegen die Feuchtigkeit war dieser Unterbau mit einem rot bemalten Cement überzogen, der aus einer doppelten, verschieden dicken Schicht gebildet ist, und der sich wiederholt bei den Normannenbauten Siziliens findet, immer an solchen Stellen, die dem Wasser ausgesetzt sind, in unterirdischen Leitungen, auf Dächern und Kuppeln. Mit demselben rot gefärbten Cement sind nun auch die Abdämmungen des Seeufers bestrichen, und wir können danach die Grenzen eine grofse Strecke verfolgen, bis, wie es scheint,

[1]) Die Übertragung ins Deutsche geschah nach der italienischen Übersetzung Amaris (Biblioteca Arabo-Sicula, 1880, S. 257). — Graf v. Schack giebt in seiner »Poesie und Kunst der Araber«, Bd. II S. 40 eine freie Übersetzung in Reimen, die aber wegen der Ungenauigkeiten ein falsches topographisches Bild darbietet.

der See sich am höhersteigenden Terrain (*E*) nach Südwesten auf natürliche Weise gestaut hat. Mitten darin erhebt sich eine Insel (*D*). Ihrer Ummauerung kann man vollständig nachgehen, ihr Umfang beträgt ungefähr 600 m, und sie nähert sich der Südecke des Schlosses bis auf 16 m Entfernung.

Im südwestlichen Gebiet (*E*) steigt der Boden, durchfurcht von einigen schmalen Flüsschen, allmählich bis zum felsigen Monte Griffone. Dort nahm das Wasser seinen Ursprung, und man war bemüht gewesen, den malerischen Eindruck der Quellen durch künstliche Bauten zu erhöhen (*C*). Die Felsgrotten sind jetzt fast ganz vom Wasser verlassen, das einen anderen Weg dicht dabei eingeschlagen hat, aber über ihnen wölben sich noch drei grofse Spitzbogen von ungleicher Breite, die sich zu einer Art Brücke zusammenschliefsen (Fig. 3). Man hatte auf diese Art die Quellen fest eingefasst und liefs das Wasser kaskadenartig aus den drei Mündungen herausfliefsen. Die Reihe der Bogen kann früher nicht länger gewesen sein, da die äufseren Seitenflächen ganz glatt und aus regelmäfsigen Quadern hergestellt sind. Zu einem anderen praktischen Zweck, als eben zu einer Einrahmung der Quellen, können diese Bogen kaum gedient haben, höchstens boten sie auf ihrer oberen Plattform, die mit grofsen gebrannten unglasierten Ziegeln belegt war, einen schönen Aussichtspunkt. Die Gröfse und Lage der Kalktuffquadern, die Form der Spitzbogen sind genau dieselben wie beim Schlossbau, so dass diese Anlagen offenbar gleichzeitig zu setzen sind. Auffallend sind die grofsen gebrannten Ziegelplatten von ungefähr 0,60 m Länge und 0,20 m Breite, aus denen die Bogen gebildet sind, und zwar so, dass immer drei Ziegel in einer Schicht nebeneinander liegen, diese Schichten aber abwechselnd in der Richtung des Bogenradius und im rechten Winkel dazu gerichtet sind. Die ganze Breite dieses Quellenbaues beträgt 18 m, seine Entfernung vom Schloss einen halben Kilometer. Die drei Wasserarme der Favara ergossen sich von dort nach Nordosten über die Fläche *E* (Fig. 2), teilten sich in den Anlagen vielleicht noch in Nebenarme, bis sie sich in dem scharf abgegrenzten Gebiet *F* zu einem See stauten, der die Insel in der Mitte und das Schloss zur Seite umspülte.

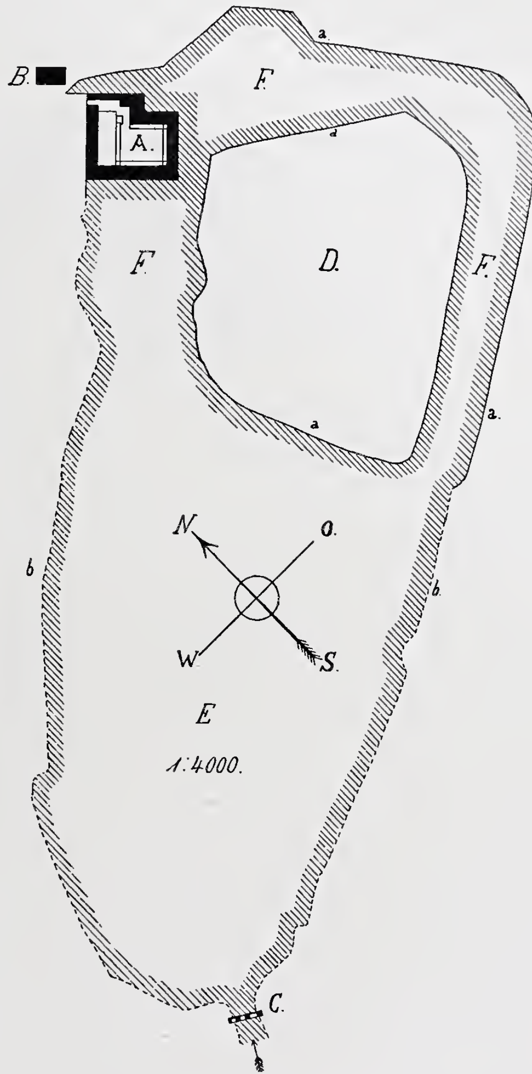


Fig. 2.
Favara. Situationsplan.

Liest man nun nochmals das Loblied des arabischen Dichters, so kann man ihm eher folgen. Amari ist schwankend, wie er das Wort am Anfang übersetzen soll, ob Favara mit zwei »Meeren« oder zwei »Seen«, v. Schack giebt es wieder durch »Gewässer«; jedenfalls meinte der Dichter damit das grofse mittelländische Meer, welches nicht viel über einen Kilometer vom Schloss entfernt liegt und von dort sichtbar ist, und den künstlichen See; das Salzmeer und das Süfswassermeer, das Mare dolce, wie der See auch später noch heifst im Gegensatz zum grofsen Meer. Die Favara bildete eben zunächst das kleine Süfswassermeer, floss aus diesem neben dem Schlossbau wieder ab und ergoss sich in das grofse Meer, gehörte also gleichsam

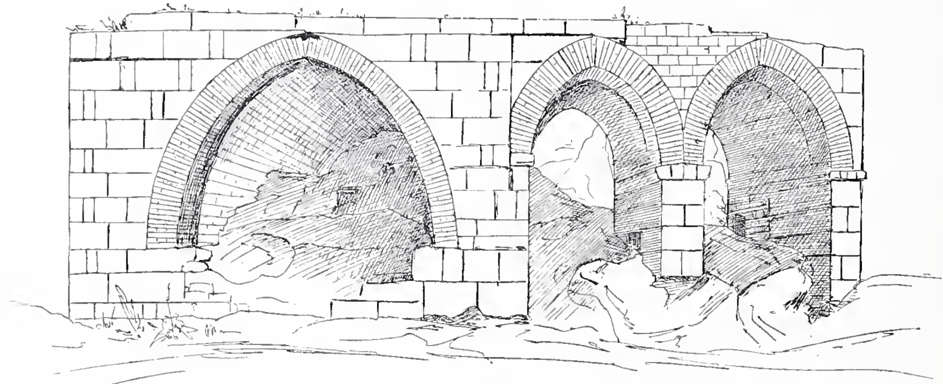


Fig. 3.
Einfassung der Favaraquelle.

zwei Meeren an. Ihr Lauf begann nach dem Gedicht mit einer Verzweigung in neun Bäche, und allerdings deuten die drei Bogen über der Quelle schon auf eine Teilung, die sich dann weiter noch wiederholt hat. Diese Bäche durchflossen das Gebiet *E* (Fig. 2) und sammelten sich dann wieder zum See *F*, der in zwei Armen die Insel umgab. Das sind eben die beiden Wasserarme, die der Dichter mit flüssigen Perlen vergleicht und die durch ihre Vereinigung die Hauptseefläche um das Schloss bilden. Dass sich der Genuss häuft »dort, wo die beiden Meere sich verbinden«, nämlich dort, wo sich der Abfluss des Sees zum Meere befindet, ist klar, denn dort liegt eben das Schloss und dicht davor die Insel; mit dem »Kanal« ist wohl auch eben dieser Abfluss gemeint. Die beiden Palmen, die der Dichter bewundert, wuchsen auf der Insel, wie aus dem Bilde der zwei Liebenden, die sich nach einem unzugänglichen Zufluchtsort geflüchtet haben, deutlich hervorgeht. Daneben sieht er Apfelsinen und Citronen. Mit den Palmen, die er am Schluss noch einmal anredet, meint er wohl nicht nur diejenigen auf der Insel, sondern auch die grofsen Dattelpalmenpflanzungen, die, wie wir aus anderen Quellen noch erfahren werden, sich vor der Landseite des Schlosses in der Richtung nach Palermo, also nach Nordwesten, erstreckten.

Wir haben so mit Hilfe von Litteratur und Topographie ein annäherndes Bild der Lage und Umgebung des Palastes entworfen, beim Studium des Palastes selbst werden wir ganz von litterarischen Quellen im Stich gelassen, so dass wir allein auf die Prüfung der Ruinen angewiesen sind.

Das Schloss zeigt sich als ein grofser, aus regelmäfsigen Kalktuffquadern errichteter Bau, welcher in der Form eines Rechteckes von 49 m Breite und 55 m Länge

mit einem einspringenden Winkel an der Ostecke einen gleichgeformten Hof umschliefst (Fig. 6). Wie in alten Zeiten der Fremdling, so erblicken auch wir von der Strafse aus zuerst die Nordwestseite, die einzige nicht vom Wasser berührte Front (Fig. 4). An der Nordecke erhebt sie sich in einer Höhe von 7 m, steigt nach einer Strecke von 18 m noch um $2^1/_2$ m und behält diese Erhebung dann weitere 31 m. Den Beginn des höheren Baues bezeichnet ein kleiner cylindrischer Turm mit flacher Kuppel, der, vom Erdboden aus gerechnet, eine Höhe von $12^1/_2$ m erreicht. Vier

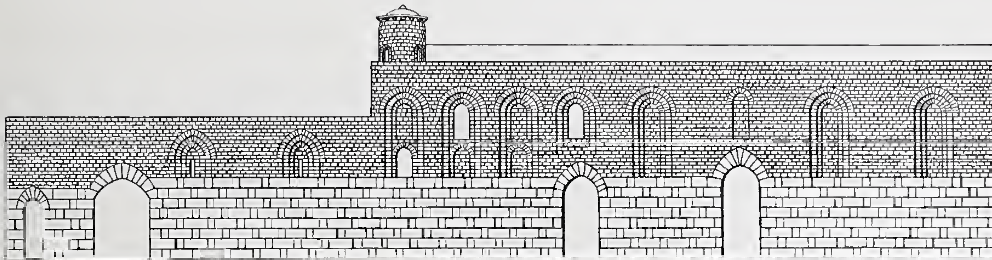


Fig. 4.
Favara. Nordwestfassade des Schlosses.

mit Spitzbogen überwölbte Thüren führen ins Innere. Das breiteste, doch nicht höchste Thor links, mit einem kleinen Nebenthor hart an der Nordecke, führt auf den Hof, das höchste rechts in die Säle des Palastes, das mittlere in die Kapelle. Bis zu einer Höhe von 4 m ist die Fassade von gewaltigen Tuffquadern von 0,50 m Höhe und 1 bis 1,20 m Länge erbaut und zwar in steter, ziemlich regelmäfsiger Abwechslung von Läufern und Bindern. Darüber setzen kleinere Steine von 0,20 m Höhe und 0,30 bis 0,35 m Länge ein. Während die untere grofsquadrige Fläche nur durch die Thore unterbrochen ist, gliedert sich die obere durch eine Reihe von Mauerblenden von verschiedener Höhe und Breite mit wenigen Lichtöffnungen. Die ersten vier Blenden rechts hatten keine Fenster, dann folgen vier andere, denen nach innen der Kapellenraum entspricht. Von ihnen hatten, von rechts aus gerechnet, die erste und dritte ein oberes, die vierte ein unteres Fenster. Die letzten beiden Blenden links zeigen je eine schiefsschartenartige viereckige Öffnung. Diese Unregelmäfsigkeit findet ihre Erklärung in der Anordnung der inneren Räume.

Den Mittelpunkt der Eingangsseite bildete die Kapelle (Fig. 6, 2). Ihr Licht erhielt sie durch die drei bereits erwähnten Fenster und durch drei entsprechende auf der Hofseite, von denen dasjenige im Presbyterium noch erhalten, die anderen beiden durch Vermauerungsspuren angedeutet sind. Auch führte aus ihr eine Thür nach dem Hofe, deren Spuren an der Mauer noch sichtbar sind. Das Langschiff der Kapelle ist 8 m lang, $4^1/_2$ m breit und überdeckt durch zwei Kreuzgewölbejoche. An der Nordostseite öffnet sich der Triumphbogen nur in einer Breite von 2 m und führt in das quadratische Presbyterium, an das sich in ganzer Breite die über den Halbkreis hinaus vertiefte Apsis anschliefst, mit einem jetzt vermauerten Spitzbogenfenster. Nach beiden Seiten entlässt die Vierung einen kurzen Kreuzarm, welcher jedoch nicht über die Breite des Langschiffes hinausgeht. Diese Querarme sind bedeutend niedriger als das Langschiff und die Vierung, haben auf der Nordostseite je eine 1,80 m über dem Boden ansetzende tiefe Nische und sind mit einem Tonnengewölbe überdeckt. Die Vierung jedoch erhebt sich zur Höhe des Langschiffes und geht durch vier kleine

Pendentifs in die Form des Achtecks über, das eine ziemlich flache Kuppel trägt. Die vier Seiten des Achtecks zwischen den Pendentifs sind je durch ein schwachspitzbogiges Fenster durchbrochen, deren südwestliches über dem Triumphbogen in das Langschiff blickt. Aufsen über der Kuppel erhebt sich, vom Dach aus zugänglich, der kleine bienenkorbförmige Turm, durchbrochen von vier niedrigen Thüren oberhalb der Pendentifs und gekrönt durch ein einfaches Gesims und einen kleinen Kegel auf der Mitte der flachen Kuppeldecke.

In der Mitte der Südwestmauer der Kapelle führte eine jetzt vermauerte Thür in den anstofsenden Saal (3). Sie scheint eine Höhe von über 2 m mit geradlinigem Abschluss gehabt zu haben. Der Raum, in den diese Thür führt und der auch durch das hohe Spitzbogenthor an der Eingangsseite rechts zugänglich war, hat eine Länge von fast 12 m. Er ist jetzt durch Horizontal- und Vertikalteilung in sechs verschiedene Gemächer zerlegt, und man muss diese modernen Zwischenwände ausscheiden, um sich einen Begriff des ursprünglichen Saales machen zu können. In der Mitte ist er mit einem Kreuzgewölbe überdeckt, welches in der Länge nach beiden Seiten in ein Tonnengewölbe ausläuft. Nach der Kapelle zu verengt er sich um ungefähr anderthalb Meter, verliert an Höhe und bildet so eine rechtwinklige Nische, in deren Mitte sich die Thür zur Kapelle öffnete, und zwar so, dass man gerade auf den Hochaltar blickte. Die Nische ist über dieser Thür von einer kunstreichen Halbkuppel bedeckt, die jetzt zu einer kleinen Kammer des oberen Stockwerkes umgewandelt und dabei in ihrem unteren Teile stark zerschlagen worden ist. Sie ist aus einer Reihe nebeneinander gelegter Rippen gebildet, von denen die mittelste im Horizontalschnitt rechteckig, die übrigen dreieckig sind, während in den beiden Ecken, wo die Hauptvermittelung zur Rundung stattfindet, eine Art Kappe entsteht, die im Mittelpunkt der Halbkuppel mit allen Rippen zusammenläuft. Eine derartige Kuppel findet sich noch bei anderen Normannenpalästen, wie in dem Quellenraum des Schlosses Menani bei Palermo, und eine ähnliche in dem Palast Rufalo in Ravello. Sie deutet darauf hin, dass wir einen Raum des Luxus und der Pracht vor uns haben, vermutlich den Empfangssaal, denn aufser der Kirche war dies der einzige Raum, welcher direkt mit dem Lande in Verbindung stand. In diesem Saal mag es wohl gewesen sein, wo nach dem Bericht des Petrus von Eboli Kaiser Heinrich VI im Jahre 1194 die Gesandten Palermos empfing, bevor er seinen siegreichen Einzug in die Stadt hielt. Daraus, dass der Raum nach vorn nicht ein einziges Fenster hat, müssen wir schliefsen, dass er Öffnungen nach dem Hofe hatte, die später vermauert worden sind, wenn wir nicht annehmen wollen, dass er allein durch die sehr hohe Pforte Licht empfing.

Auf der Südwestseite führte aus diesem Saal eine Thür, welche jetzt ebenfalls vermauert ist, in einen zweiten Saal (4), der sich im rechten Winkel zum vorigen in einer Länge von 14 m hinzieht. Auch ihn übersehen wir erst, nachdem wir in Gedanken die zahllosen Einbauten ausräumen. Er ist ebenso überwölbt wie der andere, besafs eine Thür nach aufsen, nach der Südwestseite, und vermutlich auch eine andere nach dem Hof, deren Lage nicht mehr genau festzustellen ist. Die Innenwand ist gegliedert durch flache, den äufseren entsprechende Blenden. Vermutlich hat auch dieser Raum, seiner Gröfse nach zu urteilen, festlichen Zwecken gedient.

Ein Blick auf die schon besprochene Fassade ergiebt nun, dass die unregelmäfsige Verteilung der Blenden ein genauer Wiederschein der Gliederung der Innenräume ist. Die äufserste Blende rechts entspricht der Kurzseite des zuletzt erwähnten Saales (4), dann folgt eine ganz symmetrische Bildung aus dem grofsen Portal mit

einer kleinen einfachen Blende darüber und aus einer gröfseren dreifach eingestuften Blende zu jeder Seite. Ihr entspricht nach innen der Empfangssaal. Das zweite Portal mit den vier dicht aneinandergerückten Blenden betont den dahinter liegenden Raum als einen besonders ausgezeichneten und hebt die Kapelle im Range vor den anderen Räumen hervor.

Dies selbe Prinzip herrscht nun auch auf der Südwestseite (Fig. 5). Die Stirnlinie bleibt dort in derselben Höhe wie auf der Vorderseite, doch hat die Mauer wegen des $1^1/_2$ m tiefer gelegenen Seebodens eine entsprechend gröfsere Erhebung.

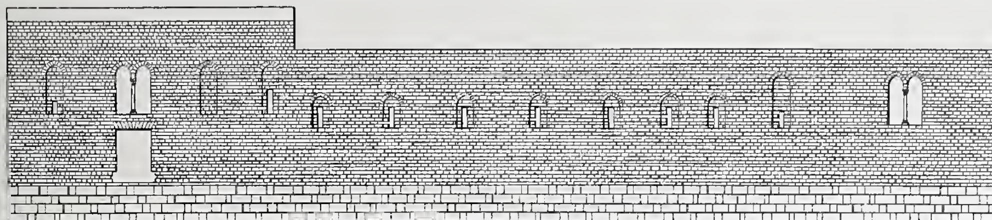


Fig. 5.
Favara. Südwestfassade des Schlosses.

Nach 16 m fällt die Höhe des Baues um $2^1/_2$ m. Uns tritt gleich der Unterschied der Wasserseite vor die Augen, da die grofsen Quadern nur bis zu einer Höhe von 2 m, also etwas über den Wasserspiegel, reichen und die ganze übrige Mauer darüber nur aus Quadern der kleineren Gattung zusammengesetzt ist. 6 m von der Nordwestecke finden sich die Spuren einer grofsen zugemauerten Thür, die sich dicht über der Wasserlinie öffnete; am unteren Teil der Thürpfosten deutet eine gleichmäfsige Erweiterung darauf hin, dass dort ein Ausbau eingefalzt war, vermutlich eine Art Plattform, welche auf das Wasser hinausführte, und von der aus man die Boote besteigen konnte. Gerade darüber öffnete sich ein grofses Doppelfenster, so dass die Mauerlast auf dieser Stelle verhältnismäfsig gering war. Es enthielt früher eine Mittelsäule und ist jetzt ebenfalls zum gröfsten Teil vermauert. Ein gleiches Doppelfenster durchbricht auch das Westende dieser Seite und deutet daher schon von aufsen auch hier auf einen gröfseren Raum. Wie auf der Eingangsseite ist nur der obere Teil der Mauer durch Blenden gegliedert, doch sind sie hier einfacher gehalten, indem sie nur einmal eingestuft zurücktreten. Sie sind von zweierlei Gröfse, und zwar befinden sich die höheren zunächst den Doppelfenstern und entsprechen den gröfseren Innenräumen, während die kleineren mit ihren schiefsschartenartigen Lichtöffnungen je ein kleineres Gemach verraten. Noch andere Schiefsscharten durchbrechen die Mauer, sie aber haben vermutlich späteren Verteidigungszwecken gedient und dem ursprünglichen Bau nicht angehört.

Von dem grofsen Saal an dieser Seite, dem das Doppelfenster und die grofsen Blenden entsprechen, gelangte man durch eine schmale Thür in das nächste kleine Gemach (5), an das sich noch vier gleichgrofse Zimmer (6 bis 9) anschlossen, alle von der ganzen Breite des Gebäudes und jedes mit einem Kreuzgewölbe überdeckt. Sie besafsen nach dem Wasser zu je eine grofse Nische, die einer äufseren Blende entsprach, und deren oberer Teil von dem kleinen Fenster durchbrochen wurde. Die ursprüngliche Verbindung mit dem Hofe ist durch moderne Thüren verwischt. Vom letzten dieser gleichartigen Zimmer führt eine Thür in ein kleines Gemach (11), ebenfalls mit einem

Kreuzgewölbe, mit Fensternische wie die anderen, aber ohne Ausgang. Es teilt die Breite des Baues mit einem anderen Raum (10), der vom Hof aus zugänglich, von zwei Kreuzgewölbejochen mit dazwischenliegendem breiten Gurtbogen bedeckt ist. Etwas weiter, nahe der Ecke des Hofes, befand sich dann der breite Eingang in den letzten gröfseren Doppelraum dieser Seite (13, 14), der sich nach aufsen durch das Doppelfenster und die gröfsere Mauerblende kennzeichnete. Er lag der Insel gerade gegenüber, von ihm aus hatte man die kürzeste Bootverbindung mit ihr und den besten Überblick über den See und die Anlagen. Dementsprechend öffnete sich der Raum nach dem See zu durch ein grofses, fast die ganze Breite einnehmendes Portal, welches ihn beinahe zu einem offenen gestaltete. Jetzt ist durch Einmauerungen eine kleinere Thür an die Stelle getreten, doch sind von der alten noch die Falze unten sichtbar, die auch hier auf eine Art Plattform auf den See hinaus schliefsen lassen. Zwei rechtwinklige Mauerblenden fassten das Portal an beiden Seiten ein. An das 9 m tiefe Zimmer schloss sich nach hinten noch ein gleich breiter Teil von $3^1/_2$ m (13), der nur durch eine Wand getrennt war, die fast ganz durch einen etwas gedrückten Rundbogen mit einem kleinen Spitzbogenfenster darüber geöffnet war, ähnlich wie in der Kapelle das Presbyterium zum Schiff. Ihm entsprach an der Fassade die Blende, die durch ihre dem Doppelfenster gleiche Höhe auch nach aufsen hin diese beiden Räume als zusammengehörig betonte. Das kleine Zimmer 12, von 13 aus zugänglich, hatte ein Fenster nach 10.

Der Kranz der Zimmer zieht sich dann gleichmäfsig weiter an der Südost- und Nordostseite entlang. Die einzelnen Räume unterscheiden sich nur durch ihre Gröfse etwas voneinander, von denen der Nordwestseite aber dadurch, dass sie offenbar in zwei Stockwerke geteilt waren. Jedem Zimmer entspricht nach aufsen eine kleine hochgelegene Mauerblende, wie sie die kleineren Gemächer der Nordwestseite kennzeichneten, mit gleichen schmalen Luftöffnungen, unter jeder derselben aber befindet sich noch ein gröfseres Fenster von gleicher Breite wie die Blenden, und oben geradlinig abgeschlossen durch einen scheitrechten Bogen. Falze oben und unten in den Seitenwänden dieser Fenster lassen darauf schliefsen, dass als Fenstersturz und Schwelle noch Holzbalken angebracht waren, die mit der Zeit verschwunden sind, ursprünglich aber auch die Anbringung von Schutzvorrichtungen gegen Sonne und Regen erleichterten. Die Innenmauern dieser Zimmerreihe sind vielfach zerstört, und auch die Kreuzgewölbe des oberen Stockwerkes nicht überall mehr erhalten. Vermutlich hatte die Südostseite noch eine Thür zum See, vielleicht an Stelle einer grofsen, in ihrer jetzigen Breite neuen Öffnung im vorletzten Raum (20).

Die Nordostseite springt nach 22 m um $11^1/_2$ m im rechten Winkel vor. Nach neun Gemächern (22 bis 30) hören die Blenden auf der Aufsenmauer auf, es folgen noch vier kleine schiefsschartenartige Öffnungen, denen innen wohl untergeordnete kleine Räume, vielleicht die Latrinen, entsprachen, und schliefslich noch drei kleine obere Bogenfenster mit gröfseren geradlinigen darunter. Die zweistöckigen Zimmer (35 bis 37), die also hier noch gelegen haben müssen, können wegen des Hofportals daneben nur ganz schmal gewesen sein und dienten wohl zur Wohnung des Thorwächters.

Der Innenhof selbst ist zum Teil von einem Kreuzgang umgeben gewesen. Auf der Südwestseite hat der Portikus an der Mauer die Ansätze der Gurtbogen und der Kreuzgewölbe von elf Jochen hinterlassen, die sich von der Südecke bis zu dem Punkte erstrecken, wo der höhere Hauptbau beginnt. Dort zeigen die Überreste deutlich an, dass die Säulenhalle abschloss oder sich im rechten Winkel fortsetzte.

Letzteres ist das Wahrscheinliche, da sich gegenüber (bei 38) auf dem Boden des Hofes die Reste von Mauerwerk finden, die der Linie eines solchen Portikus entsprechen. Ebenso sind an der Südostseite noch die Spuren eines zweiten Gewölbeansatzes sichtbar, so dass wir den Hof an drei Seiten von einem Kreuzgang umgeben wissen und dasselbe dann auch von der vierten Seite vermuten können.

An der Nordecke dieses Kreuzganges, wo sich der kleine Nebenhof des ausladenden Gebäudeteiles anschliefst, liegen die Reste einer quadratischen Ummauerung (38),

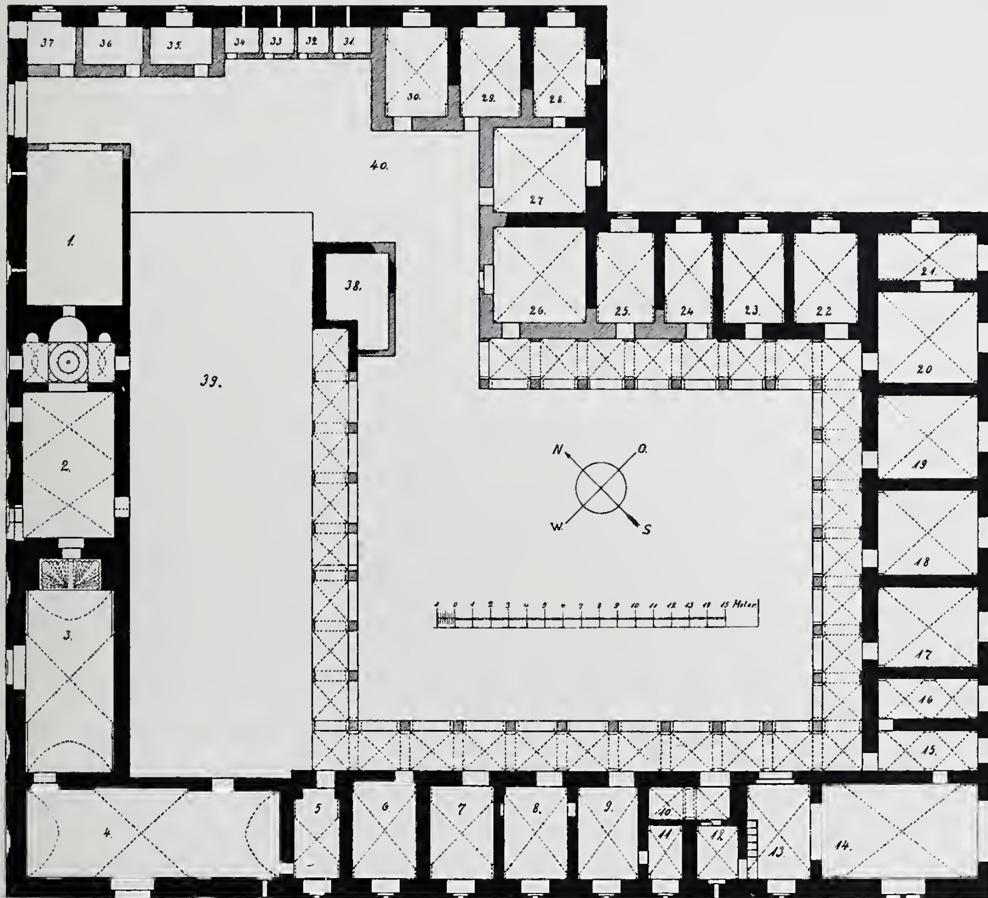


Fig. 6.
Favara. Grundriss des Schlosses.

die innen mit Thonplatten gepflastert ist und am Rande starke Spuren desselben roten hydraulischen Cementbestrichs zeigt, wie die dem Wasser ausgesetzten Gebäudeteile. Wir haben demnach hier irgend eine Wasservorrichtung, Brunnen, Springbrunnen oder dergleichen zu suchen. Leider sind von Säulen oder Pfeilern der Hofausstattung nicht die geringsten Nachbleibsel mehr vorhanden.

Der Vorhof (40) zunächst dem Thor wird wohl ohne besonderen Schmuck gewesen sein und den Aufenthaltsort der Pferde und Dienerschaft gebildet haben. Auch mag der gröfsere Raum 1, der in diesen Hof mündet und an der Fassade durch seine

geringere Höhe scharf von dem Hauptbau geschieden ist, als Stall für die Pferde gedient haben.

Anders war es mit dem Teil (39), der von der Kapelle, den beiden grofsen Sälen und dem nordwestlichen Arm des Kreuzganges eingeschlossen war. Dies musste unbedingt der vornehmste Teil sein, doch gerade über ihn können wir nichts ermitteln, denn er ist vollständig unter späterem Gemäuer verborgen.

Aufserhalb der eigentlichen Palastanlage, 12 m von der Nordecke entfernt, lagen die Bäder (Fig. 2, *B*), die ungefähr im Jahre 1880 einem neuen Häuserbau gewichen sind. Mit Hilfe der Angaben des jetzigen Besitzers, der zugleich den Neubau bewerkstelligt hat, und mit Benutzung der Mafse, welche die alten Mauern lieferten, die beim Umbau mit benutzt wurden, endlich mit Hinzuziehung der Notizen, welche frühere Schriftsteller über das Aussehen der Ruinen geben,[1] lässt sich die Gestalt den Umrissen nach rekonstruieren. Der Bau war oblong, an der Langseite zog sich ein 2 m breiter Gang hin, der die Zugänge zu drei Badezellen bot und am Ende in einen gröfseren Raum führte, der eine künstliche Grotte enthalten haben soll und wohl zum Aufenthalt vor oder nach dem Bade diente. Die Badezellen selbst waren 2 bis 3 m breit, 5,80 m lang, lagen nebeneinander und waren durch 1 m breite spitzbogige Thüren und niedrige spitzbogig überwölbte Kanäle miteinander verbunden. Von dem Gang führte eine steile Treppe hinab zum Boden der Zellen, die Bedachung bildeten Gewölbe (nach den Beschreibungen wohl spitzbogige Kreuzgewölbe) aus auffallend grofsen Ziegelplatten, wohl denen gleich, die wir in der Bogenkonstruktion über der Favaraquelle fanden. Die Gewölbe hatten in der Mitte Licht- und Luftöffnungen, die mit Hilfe so grofser Ziegeln verhältnismäfsig leicht konstruiert werden konnten. Der Boden der Zellen bestand aus Marmorplatten, die von kleinen Thonsäulen getragen einen Hohlraum bedeckten, das Hypokaustum. Oben an der Wand zog sich eine breite Thonröhre herum, von der je acht ähnliche an den Langseiten, vier an den Kurzseiten hinunterliefen in das Hypokaustum und die heifse Luft hineinführten, die das Bad zu wärmen hatte.

Andere Ruinen bietet die nächste Umgebung des Schlosses nicht mehr. Überblicken wir nun noch einmal den ganzen Bau, so zeigt er sich uns als eine durchaus einheitliche Schöpfung. Kein Teil unterscheidet sich durch besondere Formen, Konstruktionen oder Mafsverhältnisse von den anderen. Der Charakter bleibt überall der schlichter Einfachheit und Festigkeit. Die Mauern aus sorgfältig behauenen Quadern besitzen als einzigen Schmuck die einfach oder mehrfach eingestuften spitzbogigen Blenden, die den Bau fast wie einen Backsteinbau erscheinen lassen. Diese Dekoration ist eine dem Ziegelbau eigentümliche, und auch die Vorbilder der Normannenschlösser sind wohl in byzantinischen Backsteinbauten zu suchen, wie sie von den Arabern schon auf ägyptischem und syrischem Boden in Stein nachgeahmt wurden. Daneben ist für diese Blendendekoration charakteristisch, dass sie ein treuer Spiegel der Innenräume ist und dem Beschauer von aufsen bereits ein Bild der Innendisposition giebt, nicht dagegen die Aufsenfläche selbständig gliedert. Die Bedeckung der Zimmer geschieht stets durch leicht gespitzte Kreuzgewölbe, die sich über einem rechteckigen Raum, wenn derselbe in seiner Länge und Breite das Verhältnis 8:7

[1] Antonio Mongitore, Della Sicilia Ricercata, Palermo 1743 Bd. II S. 265. — Giov. Compagni, Sulla Naumachia e Palazzo Mardolce im Giornale di Scienze, Lettere e Arti per la Sicilia, Palermo 1838 No. 190. — H. Gally Knight, The Normans in Sicily, S. 305. — O. Mothes, Baukunst des Mittelalters in Italien, Bd. II S. 547.

überschreitet, fast immer in Tonnengewölben fortsetzen; nur die Kapelle besteht aus zwei Kreuzgewölbejochen, die etwas über dieses Mafs hinausgehen. Die Innenseite der Mauern zeigt roh behauene Steine, nur der Chorteil der Kapelle ist auch im Innern mit regelmäfsigen Quadern belegt; hier strebte man sogar eine polychrome Wirkung an und liefs an den Bogen der Vierung hellgelbe und rotbraune Tuffsteine miteinander abwechseln. Aufser der reicheren Halbkuppel über der Thür, welche aus dem Empfangssaal in die Kapelle führt, fehlt an den architektonischen Gliedern jeder Schmuck; nur eine einfache Hohlkehle nimmt den Gurtansätzen des Kreuzganges, den Konsolen und dem Gesims des kleinen Türmchens die scharfe untere Kante. Die Dächer sind flach, soweit es die Gewölbekappen gestatten, die aus der Fläche emporragen; eine Brüstung schliefst das Dach ab, sie ist ebenso glatt behauen wie die übrige Mauer, nur an dem hohen, vornehmeren Gebäudeteil ist sie rauh und tritt etwas zurück. Es fehlen dort nämlich die ursprünglichen Deckplatten, von denen wir annehmen können, dass sie ebenso wie an den Schlössern Zisa und Cuba eine arabische Inschrift als Schmuck trugen, die das Schloss und seinen Erbauer verherrlichte und, wie es üblich war, den Palast als das »Paradies auf Erden« und den König Roger als den mächtigsten der Fürsten pries.

Auch bei Rogers Nachfolgern blieb der Favarapalast als Lustschloss in Benutzung. Im Jahre 1172, also zur Regierungszeit Wilhelms II, kam der Jude Benjamin von Tudela nach Palermo. Nachdem er in seiner Reisebeschreibung das fruchtbare und gartenreiche Palermo gerühmt hat, berichtet er von der »grofsen Quelle, die durch eine Mauer eingefasst, künstlich einen See bildet, der von den Arabern Albehira benannt, voll von Fischen jeder Gattung sei, zu dem der König und seine Frauen oft zu ihrer Belustigung kämen, und auf dem königliche Barken, reich bemalt und mit Gold und Silber geschmückt, umherfahren«.[1])

Dass mit diesem See »Albehira« nur der See der Favara, das Mare dolce, gemeint sein kann, ist schon im XVII Jahrhundert weitläufig erörtert worden von Giordano Cascini[2]) und neuerdings wieder von Di Marzo.[3]) Auch heifst »Albehira« nichts anderes als »kleines Meer«, und auch in Tunis führt das kleine Meer, welches getrennt vom mittelländischen Meer sich von Goletta bis Tunis erstreckt, den Namen »El Bahira«.

Die letzten Normannenherrscher Tankred und sein Sohn Wilhelm III sind sicher wenigstens einmal in den Räumen des Favaraschlosses gewesen. Als Wilhelm II 1189 starb, riefen die Sizilianer, trotzdem sie ihm versprochen hatten, nach seinem Tode den Hohenstaufen Heinrich VI, den Gemahl seiner Tante Konstanze als Herrscher anzuerkennen, Tankred, den Enkel König Rogers, aus Apulien herbei. Nach langem Schwanken folgte Tankred dem Ruf, setzte nach Sizilien über und machte sich auf den Weg nach Palermo. Bevor er aber die Stadt betrat, um zum König erhoben zu werden, rastete er mit seinen Söhnen im Schloss Favara. Das berichtet Petrus von Eboli, ein Zeitgenosse und Schmeichler Heinrichs VI, der in einem langen Gedicht die Kämpfe zwischen Heinrich und Tankred schildert und über Tankred sagt:

»Tandem Siciliam gemina cum prole petentis
Opprobium patris natus uterque tegit.
Fabarie cum prole Comes descendit avite,
Illinc a multis plurima doctus abit.«[4])

[1]) Ed. Asher, London und Berlin 1840.
[2]) Di S. Rosalia libri tre. Digressione prima S. IX. Palermo 1651.
[3]) Gioacchino Di Marzo, Delle Belle Arti in Sicilia 1858, Bd. I S. 270.
[4]) Petri De Ebulo liber ad honorem augusti, ed. Winkelmann, Leipzig 1874, S. 24.

Jeder, der von Osten her, also von Messina, der Stadt Palermo nahte, kam bei dem Schloss Favara vorbei, und so nahm bald darauf auch der Gegner Tankreds, welcher der Normannenherrschaft auf Sizilien für immer ein Ende machte, Heinrich VI, dort seinen Aufenthalt, bevor er 1194 als grausamer Sieger in Palermo einzog. Petrus von Eboli berichtet über ihn:

»Classibus expositis furiosas transfretat undas,
Post hec Messane paulo moratus abit.
Fabariam veniens socerum miratus et illam,
Delectans animos nobile laudat opus.
Legati quem preveniunt ex urbe Panormi
Debita commisse verbis salutis agunt.« [1]

Heinrich fand also das Schloss noch vor in seiner Pracht, denn er bewunderte den Bau und zugleich seinen Schwiegervater Roger, der ein so »herrliches und genussreiches Werk« geschaffen hatte. Auch empfing er dort die Gesandten Palermos.

Unter den Schätzen Palermos, die Heinrich in ungeheuerer Menge mit sich nach Deutschland führte, mögen auch solche aus der Ausstattung des Schlosses Favara mitgewandert sein, das damals Manches von seiner Pracht eingebüfst haben mag.

Doch blieb es auch ferner noch königlicher Besitz. Nach der zweijährigen Regierung Heinrichs VI folgte die lange Friedrichs, des deutschen Kaisers Friedrich II. Der üppige Luxus hatte sich verringert, es fehlte die liebevolle Hingabe, welche die Normannenkönige alles aufwenden liefs, um ihre Heimstätte zu schmücken und mit allem auszustatten, was ihnen schön und wünschenswert erschien, denn für sie war Palermo der Zentralpunkt ihrer Macht und Gröfse. Sobald Sizilien das Besitztum auswärtiger Herrscher wurde, konnte es nur dazu dienen, seine Schätze auszuliefern zur Verherrlichung der Fremden, und wie sehr auch Friedrich an seinem Palermo hing, so weit gingen doch seine Interessen über die Grenzen der Insel hinaus, und so wenig blieb ihm die Mufse, das begonnene Werk seiner Vorgänger, die Ausbildung einer sizilianischen Kunst, weiterzuführen. Vor allem brauchte er Geld, und es widersprach seinem praktischen Sinn, so ausgedehnte Gartenanlagen in der Umgebung der Stadt sein zu nennen, die allein dem Zweck der Belustigung, dem Luxus der königlichen Familie dienten. Er wollte sie ausnützen und verpachtete daher grofse Teile der verschiedenen königlichen Gärten bei Palermo zur Bebauung, indem er sich nur die Teile, die den betreffenden Lusthäusern zunächst lagen, frei hielt und sich auch des wirklichen Besitzes der übrigen keineswegs entäufsern wollte.

Soweit die Favara in Betracht kommt, sind zwei Briefe Friedrichs vom 28. November und 15. Dezember 1239 an seinen Sekretär Obbertus Fallamonachus in Palermo wichtig. Nach denselben überliefs der König einer Schar Juden vom Garbo, das heifst von Spanien oder Marokko, [2] die sich in Palermo niedergelassen hatten, sich von der dortigen jüdischen Gemeinde aber als Sekte unterschieden, die Dattelpalmenpflanzung bei seiner Favara zur Zucht nach ihrer einheimischen Sitte, wofür sie die Hälfte des Ertrages behalten sollten. Doch schrieb er vor, den Kontrakt nicht auf eine längere Zeit als fünf oder zehn Jahre abzuschliefsen. [3] Dass auf der Insel der Favara Palmen standen, hörten wir schon in dem Gedicht des Abd-er-Rahman von Trapani, diese gröfsere Pflanzung aber erstreckte sich jedenfalls vor der Landseite

[1] A. a. O. S. 56.
[2] Vergl. M. Amari, Storia dei Musulmani in Sicilia, Bd. III S. 617.
[3] Huillard-Bréholles, Historia diplomatica Friderici secundi, Tom. V P. I S. 535 u. 571

des Schlosses bis in die Nähe der Admiralsbrücke, welche 1 3/4 km entfernt lag, und in dessen Nähe noch mehrfach später die Palmen erwähnt werden; auch dicht bei der Kirche S. Giovanni dei leprosi, die zwischen der Brücke und dem Favaraschloss, etwas näher dem Meere, lag, wird 1249 der Palmenhain (dactiletus) angeführt.[1] Neben der Verpachtung der Dattelpalmen billigte Friedrich aber auch die Abtretung vieler Grundstücke im Gebiete der Favara an dieselben Juden zur Aussaat von Gewächsen zur Farbenbereitung, nämlich der Alkannawurzel und des Indigo, deren Kultur bis dahin in Sizilien unbekannt war. Auch dies geschah unter dem Vorbehalt, dass die Ländereien nicht wirklich von seinem Lustschloss getrennt würden.[2]

Auch unter den Nachfolgern Friedrichs sowie unter Karl von Anjou und den ersten Herrschern aus dem Hause Aragonien wurden diese Konzessionen fortgesetzt; 1305 und 1306 werden Besitzungen des deutschen Ordens »in regione Fabariae veteris« erwähnt, die zum Weinbau verwandt wurden.[3] Mochten die Gartenanlagen durch solche Abtretungen ihren Charakter verloren haben, so wurde das Schloss selbst noch als königlicher Palast gepflegt. Karl von Anjou empfahl es noch 1278 zugleich mit den übrigen Lustschlössern der Sorge seines Vikars Adam Morhier in Sizilien,[4] und nach den späten Nachrichten des Augustinus Inveges hat auch Karls Nachfolger Petrus von Aragonien dort gewohnt, denn er spricht vom Mare dolce »ubi sumtuosum fuit Regis Petri Palatium pluribus exornatum deliciis«.[5]

Mit dem XIV Jahrhundert aber, also unter den folgenden Aragonesen, begannen die zahlreichen Verwüstungen der Anjous auf dem Gebiet um Palermo, unter denen gerade die königlichen Gärten und Schlösser am meisten zu leiden hatten. 1317 oder 1318 landete der Graf von Squillaci, der Admiral des Königs Robert von Neapel, an der Küste Palermos, verbrannte die Saaten, die Wein- und Baumpflanzungen und vernichtete die herrlichen Palmen der Favara, die seit lange den Stolz Palermos ausmachten. Die guten Wünsche, die der arabische Dichter vom Hofe Rogers den Palmen zusang, hatten keine Kraft mehr, und die Geschichtsschreiber gedenken dieses Ereignisses mit Trauer. In der Chronik des Michael Platiensis heifst es: »tunc quidem ingentes Palmae, quae juxta Pontem Admiratus erant longe inoffensis temporibus deletae sunt, quas neque dives palmarum Ydumea regio in proceritate vicisset, nec Garbarum insula coaequaret«,[6] und auch Fazellus erzählt, dass sie gefällt und verbrannt wurden.[7] Solche Verwüstungen wiederholten sich, besonders 1325, und das Gebiet der Favara wird unter den heimgesuchten Gegenden besonders erwähnt; da wird sicher auch das Schloss nicht unversehrt geblieben sein, und wir können verstehen, wie die Pracht des einst bewunderten Palastes vollständig verloren ging, und wie es Friedrich II aus dem Hause Aragonien kurz darauf nicht mehr schwer wurde, dem Besitz des Ganzen zu entsagen und es dem deutschen Orden in Palermo als Entschädigung für anderweitig genommenen Besitz zu überlassen. Die Urkunde, datiert 1329 in Messina, ist in dem Werk von Mongitore abgedruckt[8] und nennt als

[1] Ant. Mongitore, Mansionis S. S. Trinitatis Monumenta 1721, S. 35.

[2] Huillard-Bréholles a. a. O.

[3] Ant. Mongitore, a. a. O. S. 78 und 79.

[4] Vergl. M. Amari, La guerra del Vespro Siciliano. 1876. Bd. I S. 67 Anm.

[5] Augustini Inveges Panormus antiqua i. Burmanni Thesaurus Antiquitatum Siciliae. Vol. XIV S. 34.

[6] Ant. Mongitore, a. a. O. S. 35.

[7] Thomas Fazellus, De rebus Siculis, 1560, Dec. I, lib. IX, cap. 3.

[8] Ant. Mongitore, a. a. O. S. 86—90.

Gegenstand der Übergabe »das Lustschloss Favara von St. Philippus (so wird die Favaraquelle mehrfach genannt) mit dem Mare dolce, welches sich bis hart an das königliche Lustschloss erstreckt«, ferner zwei Mühlen, welche durch den Abfluss des Mare dolce getrieben werden und in der Gegend der Admiralsbrücke liegen, und zwar wird die eine höher gelegene als nahe der Dattelpalmenpflanzung angegeben, woraus wir schliefsen müssen, dass doch noch ein Teil der Palmen nach der Zerstörung stehen geblieben ist. Es werden dem Orden sämtliche Rechte eingeräumt und am Schluss noch hinzugefügt »trotzdem besagtes Lustschloss eine Domäne ist«.

Damit hatte das Gebäude seinen ursprünglichen Zweck verloren, und wir hören nichts weiter von ihm. Das Aussehen der Mauern selbst aber berichtet uns, wozu es fortan gedient hat. Es wurde zum Bollwerk gegen die vielen feindlichen Einfälle, die gröfseren Fenster wurden vermauert und bis auf schmale Schiefsscharten geschlossen; die Arkaden des Hofes machten einem freien Raum Platz, und, wo das Mauerwerk Kriegsschaden erlitten, wurde es mit unregelmäfsigem Gestein wieder ausgebessert. Unter weiteren Stürmen wurde der Bau immer mehr zur Ruine, bis sich in diesem Jahrhundert ein neues Geschlecht dort ansiedelte und sich die alten Mauern zur Wohnstätte erkor. Die höheren Räume wurden in zwei Stockwerke geteilt, Zwischenwände errichtet, neue Thüren und grofse viereckige Fenster gebrochen, auch der Hof noch verbaut, und so bietet sich uns heute das alte Schloss dar als eine Ansammlung kleiner Bauernwohnungen.

Wann der See ausgetrocknet ist, lässt sich nicht bestimmt nachweisen; im Jahre 1329 war das Mare dolce noch vorhanden nach der Urkunde über die Abtretung an den deutschen Orden, im XVI Jahrhundert aber lag es bereits trocken, denn Fazellus sagt von ihm: »ubi et piscina regia olim erat, cujus adhuc vestigia cernuntur«.[1])

Das Interesse für die Ruinen bleibt bei den Schriftstellern des XVI, XVII und XVIII Jahrhunderts wach, und die Sage beginnt um das alte Gemäuer ihre Fäden zu spinnen. In einem seiner Epigramme besingt der sizilianische Dichter Antonio Veneziano († 1593) das »Mare dolce«;[2]) im XVII Jahrhundert erzählt Francesco Baronio, in einer Urkunde gelesen zu haben, dass das Schloss von einem Sarazenenkönig gebaut sei, der ihm den Namen seiner Lieblingstochter Favara gegeben habe.[3]) Domenico Schiavo im XVIII Jahrhundert hält es für eine arabische Akademie,[4]) und der Topograph Amico zur selben Zeit sieht in dem Mare dolce eine »Naumachia«, die Stätte alter Wasserspiele, denen die Fürsten von dem Schlosse aus zuschauten.[5]) Diese Ansicht fand auch in unserem Jahrhundert einen Vertreter in Giovanni Compagni, der im Anschluss daran das Schloss für ein von den Normannen umgebautes antikes Gymnasium hielt,[6]) und noch heute tragen die drei Bogen über der Quelle der Favara am Monte Griffone den Namen »Archi della Naumachia«.

---

1) Thomas Fazellus, De rebus Siculis, 1560. Dec. I, lib. VIII, S. 187.

2) Antonius Venetianus, Epigrammata, Palermo 1646, S. 15.

3) Franciscus Baronius, De Maiestate Panormi libri IV, 1630, lib. I, S. 52, 53, 92.

4) Saggio sopra la Storia letteraria e le antiche accademie di Palermo, in Dissert. dell' Accad. Pal. del Buongusto, Palermo 1755, Bd. I S. 1.

5) Amico, Lexicon Topographicum Siculum, 1759. Tom. II P. I S. 326.

6) Giov. Compagni, Sulla Naumachia e Palazzo Mardolce, 1838, im Giornale di Scienze, Lettere e Arti per la Sicilia, No. 190.

Daneben beginnt im vorigen Jahrhundert bereits eine mehr kritische Betrachtung der Ruinen durch Antonio Mongitore,[1] die aber keine Fortführung erfahren hat. Die Untersuchungen werden von Jahrzehnt zu Jahrzehnt erschwert, denn die Zerstörung greift um sich unter den Händen von Bewohnern, welche ihrem praktischen Interesse in erster Linie folgen müssen. Der Fremde aber begnügt sich meist mit einem flüchtigen Blick auf das Äufsere der grofsen Ruine. Er findet dort zwar keinen See und keine Palmen mehr, aber die herrliche Lage zwischen dem Meer und den Bergen ist dieselbe geblieben und lohnt den Besuch.

AMOR UND PSYCHE VOR RAFFAEL

VON RICHARD FOERSTER

Das Märchen von Amor und Psyche gelangte zu spät zur Antike, als dass es in derselben noch eine nennenswerte Wirkung hätte üben können.[2] Aber auch an der Frührenaissance soll es spurlos vorübergegangen sein. Wie Firenzuola als erster Schriftsteller, so gilt Raffael als erster Künstler, welcher das Märchen zum Gegenstande der Nachbildung machte.

Letztere Ansicht habe auch ich geteilt, als ich die »Farnesinastudien« (S. 80) schrieb. Seitdem habe ich eine Reihe Thatsachen kennen gelernt, welche zeigen, dass Raffael wie Firenzuola Vorgänger gehabt hat.

Apulejus, dessen Roman »Metamorphosen« uns das Märchen erhalten hat, ist nicht nur von seinen Landsleuten, besonders Tertullian und Martianus Capella, sondern auch von anderen, wie Zeno, Bischof von Verona, welcher geradezu der christliche Apulejus genannt werden konnte, viel gelesen worden.[3] Auch dem Mittelalter ist er nicht so fremd geblieben, wie man bisher annahm. In Frankreich und England wenigstens sind seine Schriften seit dem XII Jahrhundert bekannt gewesen.[4] Das im Anfang des XIII Jahrhunderts von Denis Pyramus verfasste Epos Partonopeus de Blois, welches die Grundlage der Bearbeitungen dieses Stoffes in den übrigen abendländischen Litteraturen bildet,[5] beruht auf der Bekanntschaft mit dem Apulejanischen Märchen. Das Gleiche gilt von der Fabula del pistello da l'Agliata,[6] einem italienischen Gedicht des XV Jahrhunderts. Schon vorher hatte Boccaccio eine zum Teil wörtlich dem Apulejus entnommene Erzählung des Märchens seinem Werke de

[1]) Antonio Mongitore, Della Sicilia Ricercata, Palermo 1743, Bd. II S. 195 und 265.

[2]) In der Ablehnung der Deutung der bekannten Sarkophagreliefs auf Amor und Psyche muss ich Robert (Hermes 22, 460 ff. und Archäol. Jahrbuch V, 220) gegen Overbeck (Kunstmythologie Buch V, 369 ff.) beitreten.

[3]) Vergl. Weyman, Studien zu Apulejus und seinen Nachahmern (Berichte der Bayr. Akad. phil. Klasse 1893 Bd. II S. 340 ff.).

[4]) Vergl. Traube, O Roma nobilis S. 12 (Abh. der Bayr. Akad. d. Wiss. Kl. I Bd. 19 S. 308).

[5]) Vergl. Kölbing in den Germanistischen Studien II, 55 ff. und Beiträge zur vergleichenden Geschichte der romantischen Poesie S. 80 ff.

[6]) Herausgegeben in der Scelta di Curiosità letterarie, Dispensa CLXI, Bologna 1878. Vergl. R. Köhler, Zeitschr. f. roman. Philol. III, 75.

genealogia deorum V, 22 einverleibt.[1]) Mattheo Bojardo (geb. 1434, gest. 20./21. Dezember 1494) übersetzte L' asino d' oro, d. h. die ganzen Metamorphosen ins Italienische.

So hatte auch ein Künstler, welcher sich ganz besonders zur antiken Fabelwelt hingezogen fühlte, das Märchen in einem Cyklus von zwölf »mittleren« Bildern illustriert, lange bevor Raffael das Gleiche that. Es war der in den ersten Tagen des Oktobers 1510 gestorbene[2]) Giorgione. Die Bilder befanden sich in Venedig. Sie sind leider zu Grunde gegangen, und wir kennen sie nur durch die Beschreibung von Carlo Ridolfi, Le maraviglie dell' arte I (Venetia 1648), 84 ff.

Zwar ist diese Beschreibung nicht ohne Zuhilfenahme eines Textes,[3]) auch nicht ohne rhetorischen Aufputz[4]) gemacht, was beides an die »Bilder« der Philostrate erinnert, aber sie beruht doch auf Autopsie[5]) und ist so ausführlich, dass ein Einblick in das Ganze wie in einige Einzelheiten der Komposition möglich ist.

Der Künstler war nicht, wie Raffael in der Farnesina und Giulio Romano im Palazzo del Te, durch räumliche Rücksichten gebunden, fühlte sich auch nicht, wie ersterer, gedrungen, ein im Himmel spielendes Drama vorzuführen und die Macht der Liebe zu verherrlichen, mithin auch Venus zu idealisieren; er nahm auch nicht eine so freie Stellung dem Märchen gegenüber ein als diese beiden Künstler, sondern beabsichtigte, ähnlich wie Michael van Coxcyen, der Meister der Vorlagen für die 32 Stiche,[6]) ein im wesentlichen getreues Bild des ganzen Märchens zu geben, indem er die für den Fortschritt der Handlung besonders bedeutungsvollen Scenen auswählte. In letzterem Punkte von Michael abweichend,[7]) berührt er sich mit diesem auch darin, dass er oftmals mehrere Scenen in Einem Bilde zusammenfasst.

Im allgemeinen stehen immer je zwei Bilder in engerem Zusammenhange.

1. Psyche steht in bescheidener Haltung, mit der Rechten den herabhängenden Schleier fassend, mit der Linken das Ende desselben pressend und sich den Busen verhüllend; ihr bringt die Menge Früchte[8]) und Blumen als Zeichen der Verehrung dar.

2. In wirkungsvollem Gegensatze dazu zeigt das folgende Bild Venus auf einem mit Gemmen geschmückten und von zwei Tauben gezogenen Wagen[9]) sitzend und ihrem

---

[1]) Ihm lässt Leop. Schmidt (Rhein. Mus. X, 336) den Calderon in seiner Comedia »Ni Amor se libra de amor« (Comedias ed. Hartzenbusch t. III S. 657—679) folgen. Aber diese setzt Kenntnis des Originals voraus.

[2]) Vergl. Luzio, Archivio storico dell' arte I, 47.

[3]) Vergl. unten S. 218.

[4]) Als Beispiel diene die Schilderung der Psyche: *Nel primo quadro appariva quella fanciulla, il cui bel viso era sparso del candore dei gigli, e del vermiglio delle rose, formava tra le labra di rubino un soave soriso, e co' bei lumi saettava i cuori; nell' aureo crine spuntavano à gara i fiori, formando quasi in dorata siepe un lascivetto Aprile.*

[5]) Er sagt selbst: *Io vidi ancora dell' Autore in mezzani quadri dipinta la favola di Psiche della quale, descrivendo il modo tenuto da Giorgione nel divisarla, toccheremo gli avvenimenti.*

[6]) Vergl. Farnesinastudien S. 82 ff.

[7]) Besonders bemerkenswert ist die Weglassung der übers Meer fahrenden Venus. Bild 8 ist nur ein geringer Ersatz.

[8]) Apulejus IV, 29 (und Firenzuola) nennt nur *flores serti et soluti,* Bojardo fol. 34ᵛ 3 *fiori e incenso nelli odorosi fuochi.*

[9]) Diesen hat Giorgione von einer späteren Stelle des Apulejus VI, 6, der (von ihm weggelassenen) Schilderung der Fahrt zu Jupiter, hierher gezogen. Apulejus und seine Übersetzer nennen vier Tauben.

Sohn befehlend, Rache an ihrer Nebenbuhlerin zu nehmen. »Aber diesmal wurde Amor die Beute der sterblichen Schönheit, indem er die Liebesstiche der schönen Augen der Psyche erfuhr.«

3. Der König, geleitet vom Hofe und allem Volk, welches brennende Fackeln und Cypressenzweige hält, richtet das letzte Geleit seiner Tochter Psyche nach dem Walde aus, wo sie einem Ungeheuer zufallen soll.

4. Abermals im Gegensatz dazu steht das vierte Bild. Dieses umschloss, wenn Ridolfis Bericht ganz genau ist, drei Scenen: 1. Psyche von Zephyrn[1]) zum Palast Amors getragen; 2. nach einem Bade an einer reichen Tafel sitzend und 3. in einem entfernten Gemach unter rotem Himmelbett neben Amor ruhend.

Enthalten diese beiden Bilder die Vorbereitungen der Katastrophe, so tritt uns diese selbst im nächsten Bilderpaar entgegen.

5. Psyche im Gespräch mit ihren Schwestern, welche, das reiche Hausgerät und all ihr Glück mit neidischen Augen betrachtend,[2]) ihr vorreden, dass ihr Gemahl ein Drache sei, den sie bei Nacht töten müsse.

6. Psyche, mit Messer und Lampe, beugt sich über den schlafenden Gemahl und kann sich nicht losreifsen vom Anblick der goldnen Haare und der bunten Fittiche; da fällt ein Funke von der Lampe auf seine Schulter nieder »*avida anch' ella di toccare le morbide carni*«.[3]) Dasselbe Bild umfasste noch eine Darstellung: Amor davonfliegend und Psychen, welche ihn zurückzuhalten sucht, wegen ihrer Undankbarkeit Vorwürfe machend.

Die zwei folgenden Bilder schildern die Irrfahrten der Psyche.

7. Pan, rot, an der Seite Rohrpfeifen, tröstet sie; in der Ferne sieht man die Schwestern von dem Felsen herabstürzend.

8. Das achte Bild zeigt einerseits Venus auf einer Perlenmuschel, begleitet von den Grazien,[4]) dem Amor Vorwürfe machend; andererseits Psyche weinend 1. im Tempel der Ceres, an welchem Ährenbündel, Harken und Siebe hängen, von der Göttin »*per non dispiacere all' amica Venere*«[5]) abgewiesen; 2. im Tempel der Juno stehend, welche ebenfalls gegen ihre Bitten taub bleibt.

Das nächste Paar ist der Schilderung der Qualen und Arbeiten der Psyche gewidmet.

9. Psyche wird 1. von Venus an den Haaren gefasst und gezüchtigt; 2. liest sie mit Hilfe von Ameisen den Körnerhaufen aus, während »Venus bei Jupiter zum Mahle ist«.[6])

10. Psyche bringt erstens der Venus die goldene Wollflocke; sodann das Gefäfs mit Styxwasser; endlich wird sie aus der Ohnmacht, in welche sie durch den Duft der

---

[1]) Apulejus und seine Übersetzer kennen nur Einen Zephyrus.

[2]) Ridolfi nennt die Schwestern *punte da invidioso veleno*, Bojardo fol. 39[v] 11 *gonfiate da invidioso veneno*, Firenzuola S. 107, 11 spricht von *veleno della rabbiosa invidia*.

[3]) Bojardo fol. 43[v] 27 *ella desiderava quelle belle membre toccare e bacciare anchora lei*, Firenzuola S. 118, 4: *o che pur un subito disiderio di toccare e baciare anch' ella quel bellissimo corpo le nascesse*.

[4]) Muschel und Grazien fehlen zwar bei Apulejus, aber kurz vorher (V, 28) spricht Venus bei ihm *de mearum Gratiarum ministerio*.

[5]) Bei Firenzuola (S. 128, 1) sagt Ceres: *io non mi voglio perder la grazia di Venere: imperocchè — io tengo con lei una strettissima amicizia*.

[6]) Ridolfi: *assignandole quel di tempo, che alla cena del gran Giove si trattenghi;* Firenzuola S. 133, 22: *e dette queste parole, essendo già venuta l'ora, se ne andò a cenare*.

von ihr geöffneten Büchse mit Schönheitssalbe versetzt worden ist, durch Amor mit dem Pfeil geweckt und mit der verschlossenen Büchse zu Venus geschickt.

Die beiden letzten Bilder führen uns, wie bei Raffael, in die Götterversammlung und zwar das

11. in den Götterrat, in welchem Jupiter die Psyche dem Amor als Gemahlin zuspricht und diese durch Merkur in den Himmel getragen wird, und das

12. zum Hochzeitsmahl. Im allgemeinen hielt sich Giorgione auch in diesem an die Vorlage. So nehmen Amor und Psyche den obersten Platz ein, die übrigen Gottheiten sitzen der Reihe nach, Apollo spielt, die Horen streuen weifse und rote Rosen. Aber es finden sich doch einige Abweichungen. Offenbar aus Rücksichten auf den Platz liefs er weg: den flötenden Satyr (welcher auch bei Raffael und Michael fehlt), den die Hirtenpfeife blasenden Pan, die tanzende Venus, den Vulkan als Koch, aber auch den Bacchus. Er lässt den goldgelockten, mit rosenfarbenem Gewande bekleideten Ganymed, welcher bei Apulejus nur für Jupiter da ist, allein des Amtes als Mundschenk walten. Die Grazien spenden hier nicht Balsam, sondern setzen Speisen auf. Die Musen endlich singen und spielen. Wenn aber Ridolfi von ihnen sagt: *Le Muse anch' elleno formando due lieti cori co' stromenti loro riempivano die celeste armonia le beate stanze* und Firenzuola p. 143, 34 übersetzt: *le Muse ferono doppia musica,* so wird das Zusammentreffen kaum zufällig sein. Denn es scheint mir gegenüber der Fassung des Apulejus: *Musae voce canora personabant,* wie des Bojardo fol. 53^{v} 2 *sonavano le muse* schwer glaublich, dass Giorgione und Firenzuola unabhängig von einander auf dieselbe Abweichung verfallen wären. Es wird Firenzuolas Übersetzung gewesen sein, welche, von Ridolfi zu Hilfe genommen, auf seine Beschreibung Einfluss[1]) übte.

Die nächste Frage, ob Giorgione den Apulejus oder den Bojardo als Vorlage benutzte, ist bei der Treue, deren sich letzterer im allgemeinen bei seiner Übersetzung befleifsigte, ungemein schwer zu beantworten. Der eine Fall, in welchem Bojardo sich eine wirkliche Abweichung von Apulejus erlaubt hat, ist für die Entscheidung der Frage bedeutungslos. Denn wenn Apulejus im Göttermahl einen flötenden Satyr, Bojardo tanzende Satyrn hat, ist bei Giorgione wenigstens in Ridolfis Beschreibung diese Figur weder in der Einheit noch in der Mehrheit vorhanden.

Wenn ich es trotzdem für wahrscheinlicher halte, dass Giorgione dem Apulejus, als dass er dem Bojardo folgte, so bestimmt mich dazu folgende Erwägung. Bei Giorgione nimmt Amor und Psyche an der Hochzeitstafel den obersten Platz ein (*sedevano nel più sublime luogo*); ebenso bei Apulejus (*accumbebat summum torum maritus Psychen gremio suo complexus*). Dagegen sitzt das Paar bei Bojardo in der Mitte (*sedea nel mezzo Cupido con la sua Psiche a lato*). Dass das Paar andere Haltung hat als bei Apulejus, beruht auf Absicht des Künstlers. Das zeigt Raffael, welcher dieselbe Abweichung in der Haltung des Paares vorgenommen hat, obwohl er gewiss den Apulejus als Vorlage gehabt hat. Denn seine ganze Anordnung des Hochzeitsmahles lässt sich nur aus den eben angeführten Worten des Apulejus

[1]) Letzteren bekundet auch der Anfang der Schilderung des Hochzeitsmahles: *ad una ricca mensa imbandita d'aurei vasi, di fiori, e d' altre vaghezze sedevano nel più sublime luogo Amore, l'amorosa Psiche, e gli altri Dei di mano in mano* verglichen mit Firenzuola p. 143, 25: *Sedevasi nel principal luogo della tavola il novello sposo, e in grembo aveva la sua bramata Psiche: accanto a lui era Giove colla sua Giunone: e poscia ordinatamente secondo le lor preminenze seguitavano gli altri Iddii di mano in mano.*

(*accumbebat summum torum*), nicht des Bojardo, erklären. Dazu stimmt, dass die Schilderung der Meerfahrt der Venus bei Bojardo (fol. 34ᵛ 27) *essa nel mare intrando dalle nimphe circondata con maravigliosa festa ne ando all' oceano, per diletto cantavano intorno a lei le figliuole di Nereo, e con varij giuochi lietamente l'accompagnarono*, gegenüber der des Apulejus IV, 31 (*adsunt Nerei filiae chorum canentes et Portunus caerulis barbis hispidus et gravis piscoso sinu Salacia et auriga parvulus delphini Palaemon. iam passim maria persultantes Tritonum catervae, hic concha sonaci leniter bucinat, ille serico tegmine flagrantiae solis obsistit inimici, alius sub oculis dominae speculum progerit, currus biiuges alii subnatant*) gerade derjenigen Figuren entbehrt, welche Raffael dieser Schilderung für die Ausführung seines in der Hauptsache durch Poliziano inspirierten Galateafresko entnahm.[1])

Nichts weist darauf hin, dass Raffael dem Psychecyklus des Giorgione etwas verdankt. Wenn beide selbständig an einer Stelle die Grazien einschalten, Giorgione bei der Meerfahrt der Venus im achten Bilde, Raffael bei Amor im ersten Bilde, so beruht dies auf Wahlverwandtschaft.[2])



Florentiner Meister.
Die Geschichte von Amor und Psyche.
Cassone im Besitz von Mr. C. Brinsley Marlay.

Aber auch noch vor Giorgione war der Versuch einer künstlerischen Reproduktion des Märchens gemacht worden und zwar gerade in der Stadt, welcher wir die Erhaltung und Verbreitung desselben verdanken, **Florenz**.

Das Märchen war seinem Inhalte nach für den Schmuck von Truhen wohl geeignet, und so hat die an solchen Cassoni, wie überhaupt an italienischen Arbeiten des XV Jahrhunderts reiche Ausstellung in der New Gallery zu London vom Jahre 1894 zwei mit einer Darstellung des Märchens versehene Exemplare zu Tage gefördert: das eine, im Katalog der Ausstellung Nr. 85 (23 × 70 inches), Mr. C. Brinsley Marlay, das andere Nr. 146 (16½ × 58½ inches), Mr. Charles Butler in London gehörig. Das erste wird im Katalog dem Fra Filippo, von anderen, wie J. P. Richter (Repertorium für Kunstwissenschaft XVII, 240) dem Cosimo Rosselli, von Ulmann, welchem ich mich anschliefse, einem von Rosselli und Botticelli beeinflussten Florentiner zugeschrieben, demselben, welcher die — bei anderer Gelegenheit ausführlicher zu

[1]) Vergl. Farnesinastudien S. 58—60. Ich komme auf die Deutung und die Quellen dieses Fresko demnächst zurück.

[2]) Es bedarf kaum des Hinweises auf den Fingerzeig des Apulejus V, 28 (s. S. 217 A. 4).

behandelnden — Triomfi im Oratorio von S. Ansano bei Fiesole malte (Repertorium XVII, 490. Vergl. Botticelli S. 128 A. 3). Das zweite Exemplar ist, wie ich einer brieflichen Mitteilung Ulmanns entnehme, nicht von demselben, sondern von einem mehr durch Filippino Lippi beeinflussten Künstler gemalt. Jedoch stimmt es bis auf die Scene der linken Ecke inhaltlich mit dem ersten überein. Ich berücksichtige im folgenden nur das erste, in künstlerischer Beziehung bedeutendere Stück, welches hier nach einer ebenfalls Ulmanns Liebenswürdigkeit verdankten Photographie zur Abbildung gelangt.

Die Tafel enthält nicht weniger als 15 Scenen. Sie beginnen in der linken Ecke.

1. In einem nach vorn und hinten offenen Gemach liegt eine weibliche Figur unter einem Himmelbett. Sie kehrt ihr Gesicht teilweise einer ganz und gar von Strahlen umgebenen männlichen Figur zu, welche sich liebkosend auf sie herabbeugt.

2. Vor dem Bett sitzen am Boden zwei weibliche Figuren, von denen die eine ein nacktes kleines Mädchen auf ihrem Schofse hält, während ihr die andere ein weifses Tuch reicht.

3. Aus der Seitenthür des Gemachs tritt eine weibliche Figur in einem weifsen, mit goldenen Flammen bestickten Gewande, bescheiden zu Boden blickend und beide Arme auf der Brust kreuzend. Vor ihr verneigen sich barhäuptig vier edle Jünglinge, von denen der zweite einen Falken auf der linken Hand trägt. Es ist die Verehrung empfangende Psyche.

4. Im Hintergrunde schreitet sie, hier und in allen folgenden Scenen wie in 3. gekleidet, von zwei mit langen Mänteln und Hüten bekleideten weiblichen (?) Figuren gefolgt, nach rechts an einem Hügel vorüber, auf welchem ein offener Rundtempel steht, welcher in seinem Innern das auf einer Säule stehende Bild einer nackten Gottheit zeigt, offenbar der verödete Tempel der Venus.

5. Aus der Luft schwebt Amor, nur mit Bogen und Köcher angethan, ebenfalls die Arme verehrungsvoll auf der Brust kreuzend und die Augen niederschlagend, nach Psyche zu herab.

Scene 6 ist recht eigentlich das Seitenstück zu 3. Psyche empfängt die Huldigungen einer mit Mantel und Hut bekleideten, beide Hände ihr vor die Brust legenden, weiblichen Figur, während im Vordergrunde drei Männer verehrend, im Hintergrunde die beiden Schwestern scheel auf Psyche blicken. Den Hintergrund dieser Scene bilden hohe Felsen.

7. Auf dem Rande des vordersten derselben steht Psyche, bereits vornüber geneigt, da sie von hinten durch den Hauch aus dem Munde des aus einer Wolke guckenden Zephyrkopfes getroffen wird.

8. Ein wenig weiter rechts gleitet sie sanft durch die Luft herab;

9. noch ein wenig weiter rechts ruht sie schlummernd auf dem Rasen und bewundert dann

10. das die Komposition auf der rechten Seite abschliefsende Haus des Amor.

11. Im Hintergrunde hinter 9. steht sie dem Amor gegenüber, beide Hände vor seine Brust legend, offenbar bittend, dass sie ihre Schwestern empfangen dürfe. Sie hat es erreicht und so zeigt

Scene 12 im Vordergrunde (an 6. sich anschliefsend) die beiden Schwestern, eine jede einen Schmuckkasten tragend, nach links hin sich entfernend.

Aber sie sind wiedergekehrt, und so reden sie in der an 10. sich anschliefsenden

Scene 13 in Psyche ein, dass sie die wahre Gestalt ihres Gemahls erkunden möge. Dies thut sie in der

14. Scene, welche äufserlich der 1. entspricht, indem sie den in einem offenen Gemach unter einem Himmelbett schlafenden Amor beleuchtet. Dieser erwacht und fliegt in der letzten

15. Scene über das Himmelbett hinaus, ernst zu Psychen hinabblickend, welche seinen linken Unterschenkel umfassend und zu ihm aufsehend von ihm nachgezogen wird.

So scheint sich alles gleichsam spielend aus der Apulejanischen Erzählung zu erklären. Nur nicht die erste und zweite Scene. Und erst mit der richtigen Deutung dieser ist die Vorlage gefunden, durch welche der Künstler die Inspiration zu seiner Komposition empfing. Die von Strahlen umgebene männliche Figur muss Sol, die liegende weibliche Figur mithin Entelechia, das nackte Mädchen Psyche sein. Denn Psyche ist die Tochter des Sol und der Entelechia zwar nicht nach Apulejus, wohl aber nach Martianus Capella de nupt. Merc. et Phil. I, 7 (*voluit saltem Entelechiae ac Solis filiam postulare, quod speciosa quam maxime magnaque deorum sit educata cura. nam ipsi Ψυχῇ natali die di ad convivium corrogati multa contulerant*), welcher darin einem Gedanken des Aristoteles (de anima II, 1, 5 p. 412*a*, 27 ψυχή ἐστιν ἐντελέχεια ἡ πρώτη σώματος φυσικοῦ δυνάμει ζωὴν ἔχοντος) in seiner absonderlichen Weise Ausdruck gab. Gewiss aber würde man die Gelehrsamkeit des Künstlers weit überschätzen, wenn man ihm die selbständige Kombination des Apulejus und Martianus Capella zutraute. Seine alleinige Quelle war Boccaccio, welcher de geneal. deor. V, 22 seiner ausführlichen dem Apulejus entlehnten Erzählung des Märchens die Angabe über die Eltern der Psyche aus Martianus Capella folgendermafsen vorausschickt: *Psyche, ut dicit Martianus Capella in libro quem de nuptiis Mercurii et Philologiae scripsit, filia fuit Apollinis et Endelechiae, ex qua Lucius Apuleius in libro metamorphoseon, qui vulgatiori vocabulo asinus aureus appellatur, longiusculam recitat fabulam talem, Regem scilicet fuisse et reginam, quibus tres fuere filiae* etc. Der Künstler bietet keine Scene, für welche ihm nicht Boccaccio den Anhalt geliefert hätte. Und einerseits entspricht der Mannigfaltigkeit, mit welcher er die Verehrung der Psyche behandelte, die Ausführlichkeit in der Schilderung gerade dieses Vorgangs bei Boccaccio (*in tantum pulchritudine caeteras excedebat mortales, ut non solum admiratione teneret spectantes, sed infigeret animis ignaris rei miraculo credulitatem, ut Venus esset, quae descendisset in terras, et phana longe lateque vulgata invisae formositatis egit, ut non solum cives sed exteri ad visendam Venerem et sacris honorandam accederent templis verae Veneris neglectis*). Andererseits hört der Künstler da auf, wo die ausführliche Erzählung Boccaccios abbricht, so dass der — an sich nicht unwahrscheinliche — Gedanke an ein Seitenstück zu diesem Cassone aufzugeben ist. Und wie Venus in der Erzählung bei Boccaccio zurücktritt, so fehlt sie im Kunstwerk ganz. Wenn bei Apulejus (V, 6 und 11) die Überredung des Amor durch Psyche auf dem nächtlichen Lager erfolgt, so schliefst sich der Künstler auch hier in Scene 11 dem Boccaccio an (*Psyche venientem atque redarguentem Cupidinem precibus in eam sententiam traxit, ut cum eis loqui posset*), und wie entspricht Scene 13 den Worten des letzteren: *invidae factae sorores ei totis suasere nisibus, ut viri formam conaretur videre!* Endlich bei Apulejus V, 24 umfasst Psyche das rechte Bein des davonfliegenden Amors, im Cassone das linke, da Boccaccio *crure* ohne Beiwort bietet. Bei der Ausführlichkeit, mit welcher Boccaccio sich in der Erklärung des höheren Alters der beiden Schwestern ergeht, ist es möglich, diese auch in den zwei in Scene 2 um Psyche beschäftigten weiblichen Figuren zu erkennen.

Es erübrigt noch ein Wort über die Frage, ob auch in Deutschland bereits vor Raffael das Märchen eine künstlerische Behandlung erfahren habe. Aus der Bemerkung von Muther (die deutsche Bücherillustration der Gotik und Frührenaissance S. 78 Nr. 544): »Seine (Grüningers) 1499 erschienene Ausgabe des goldnen Esels des Apulejus hat ebenfalls nur wenige unbedeutende Holzschnitte« könnte leicht geschlossen werden, dass die Metamorphosen des Apulejus und damit vielleicht das Märchen noch im XV Jahrhundert in Deutschland durch Holzschnitte illustriert worden seien. Aber dies verhält sich nicht so. Dieser von Muther erwähnte Druck des Bartholomäus Kistler »Ein hübsche history von lucius | apulejus in gestalt eines esels verwandelt uñ verkerd | wardt«, Strafsburg 1499 (Hain Repertorium Nr. 1320. Kristeller, Strafsburger Bücherillustration S. 108, *228) enthält trotz des Titels nicht die Übersetzung des Apulejus, sondern, von Niclas von Wyle gemacht, die Übersetzung des Lucianeischen Esels (nach der lateinischen Übersetzung Poggios),[1]) und die acht Holzschnitte der Ausgabe, von denen 1. und 2., sowie 7. und 8. identisch sind, beziehen sich, wie ich einer freundlichen Mitteilung des Herrn Dr. Fiebiger in Dresden entnehme, sämtlich auf diese Schrift, welcher das Märchen bekanntlich fremd ist. Das Gleiche gilt von den beiden Wiederholungen dieses Druckes durch Johann Knoblouch, Strafsburg 1506 und 1509 (Panzer, Zusätze zu den Annalen der älteren deutschen Litteratur S. 105, 574*b* und S. 116, 659*b*. Kristeller a. a. O. S. 120, 342 und S. 122, *358).

Die Metamorphosen des Apulejus sind erst 1538 durch Johann Sieder ins Deutsche übersetzt bei Alexander Weissenhorn in Augsburg erschienen unter dem Titel: »Ain Schön Lieblich | auch kurtzweylig gedichte Lu|cij Apuleij von ainem gulden Esel, darinn geleret, wie | menschliche Natur so gar blöd, schwach, und verderbet, das sy beweilen gar vihisch | unversteudig und fleischlich, on Verstand | dahin lebet, gleich wie die Pferdt und Maul, wie David sagt | auch herwiderumb sich möge auß Gottes beystand erholen, uñ | auß ainem Esel ein Mensch werden, Gott gefellig, auffrecht und verstendig. Lustig zu lesen, mit schönen figuren zugericht, | grundtlich verdeutscht, durch Herren Johan Sieder Secreta|rien weilendt des hochwürdigsten Fürsten und herren Loren|tzen von Biber | Bischoffen zu Würtzburg und | Hertzogen zu Francken ꝛc. Cum privilegio Ro. Regiae Maiestatis, Alexander Weissenhorn, Augustae Vindelicorum | excudebat. Anno. M. CCCCC. XXXVIII.« Unter den Holzschnitten dieser Ausgabe behandeln 17 das Märchen: 1. Verehrung der Ps. fol. XXIIII v; 2. Amor und Venus fol. XXV r; 3. Ps. vom Zephyr angeblasen; Heimkehr des Grabgeleites fol. XXVI r; 4. Ps. vom Zephyr herabgetragen; Ps. mit der (unsichtbaren) Frau sprechend fol. XXVI v; 5. eine Schwester bei Ps., die andere vom Zephyr herabgetragen fol. XXVII v; 6. Ps. im Gespräch mit den zwei Schwestern fol. XXVIII v; 7. Ps. den Amor beleuchtend fol. XXX r; 8. (rechts) Amor davonfliegend und von Ps. gehalten; (links) Amor auf dem Baum sitzend, Ps. ihr Haar raufend fol. XXX v; 9. Ps. im Fluss von Pan angeredet; oben Amor fliegend fol. XXXI r; 10. die zwei Schwestern zum Felsen gerudert und von diesem herabstürzend fol. XXXI v; 11. (rechts) Amor im Bett; (links) Venus im Meer mit Schwan fol. XXXII r; 12. (rechts) Venus im Gespräch mit Juno und Ceres; (links) Venus im Meer fol. XXXIII r; 13. Ps. vor Juno knieend fol. XXXIII v; 14. (links) Ps. will sich vom Turm stürzen; (rechts) Ps. und der lahme Eseltreiber und Charon fol. XXXVI r; 15. (unten) Amor fliegt zur ohnmächtigen Ps.; (oben) Amor fliegt zu Jupiter fol. XXXVI v; 16. Götterversammlung fol. XXXVII r; 17. Hochzeitsmahl fol. XXXVII v.

---

[1]) Vergl. Archiv für Litteraturgeschichte XIV, 340.

Die Holzschnitte rühren, wenigstens zum Teil,[1]) von Hans Scheifelin her, dessen Zeichen sich auf einem Blatt (fol. 39[v]) befindet. Ein Vergleich mit den früheren und späteren Darstellungen ist lockend, liegt aber jenseits der Grenzen, welche dieser Abhandlung gesteckt sind.

Und dasselbe gilt von den Holzschnitten der Ausgabe des Bojardo (Apuleo | Volgare Tradutto | Per il Magnifico Conte Mattheo Ma|ria Boiardo, nel quale molte cose vi| sono state aggiunte, che nella | prima impressione gli | mancavano. | Novamente Stam|pato et corretto, et con | molte figure or|nato|. MDXXVI | Stampato in Vinegia per Nicolo di Aristotile, detto Zoppino, MDXXVI),[2]) von denen 11 sich auf das Märchen beziehen: 1. Ps. im Walde vor dem Hause des Amor schlafend fol. 36[r]; 2. Ps. von den Schwestern besucht fol. 38[v]; 3. Ps. von den Schwestern überredet fol. 41[v]; 4. Ps. den Amor beleuchtend fol. 42[v]; 5. Ps. den davonfliegenden Amor am Fufs fassend fol. 43[v]; 6. Venus den kranken Amor besuchend fol. 45[v]; 7. Ps. vor Ceres knieend fol. 46[v]; 8. Ps. vor Juno knieend fol. 47[v]; 9. Ps. von Consuetudine vor Venus geschleppt fol. 48[v]; 10. Ps. empfängt das von Drachen bewachte Styxwasser von dem Adler fol. 50[v]; 11. Ps. empfängt von Proserpina die Büchse mit der Schönheitssalbe. Und dasselbe gilt erst recht von den Holzschnitten der französischen Übersetzung des Apulejus (Luc. Apulee de l'ane dore XI. livres. Traduit en François par J. Louueau d'Orleans, et mis par Chapitres et Sommaires. A Lyon Par Benoist Rigaud 1579 in 16°),[3]) von denen fünf zum Märchen gehören: 1. Ps. göttlich verehrt (IV, 6 p. 137); 2. Ps. ausgestreckt am Boden liegend; im Hintergrunde neben Amor schlafend (V, 1 p. 146); 3. Ps. den Amor beleuchtend; Amor wegfliegend (V, 121 p. 167); 4. Ps. gegeifselt; Ps. Venus anflehend (VI, 3 p. 187); 5. Ps. von Venus einen Krug empfangend, um das Styxwasser zu holen (VI, 6 p. 195). Auch auf eine Erörterung der Erweiterungen und Veränderungen, welche die 32 Kompositionen des Michael van Coxcyen[4]) in den 45 Zeichnungen des Rosso für die Glasgemälde des Bernard Palissy 1545 erfuhren,[5]) muss ich an dieser Stelle verzichten. Miniaturen sind mir bisher nicht bekannt geworden.

---

[1]) S. Wiechmann-Kadow im Archiv für die zeichnenden Künste I, 128 u. ff.; Muther a. a. O. S. 156.

[2]) Nach Brunet Manuel dú libraire I, 365 befinden sich diese Holzschnitte bereits in der Ausgabe von 1518; wiederholt wurden sie in der Ausgabe Venedig 1544 und aus dieser übernommen in die Ausgabe des Firenzuola in der Biblioteca Rara vol. XXIV (Milano 1863).

[3]) Nach Brunet a. a. O. Sp. 367 befinden sie sich auch in einer früheren Ausgabe von 1553 oder 1559.

[4]) Sie wurden wiederholt in L'amour de Cupido et de Psiché, mère de Volupté, prise des cinq et sixième livres de Lucius Apuleius et nouvellement historiée et exposée tant en vers italiens que françois (par Jean Maugin, dit le Petit Angevin). Paris 1546.

[5]) Gestochen im Musée des Monuments français dessiné par Lenoir et Percier, gravé par Guyot, seizième siècle, seconde partie Tom. IV.

BEITRÄGE ZUM HOLZSCHNITTWERK MICHEL WOLGEMUTS

VON V. v. LOGA

Seit Murr und Heinekens Tagen hat die Wissenschaft der Kunstgeschichte dem Lehrer Dürers ein besonderes Interesse entgegengebracht, ohne dass es bisher gelungen, alle aufgeworfenen Fragen endgültig zu beantworten. Die Schwierigkeiten, die dem suchenden Forscher auf Schritt und Tritt entgegentreten, beruhen in erster Reihe auf dem Fehlen und der Unzuverlässigkeit urkundlicher Nachrichten. Mit Kombinationen und Hypothesen suchte man diese Lücke zu überbrücken, und Stilkritik sollte da weiterhelfen, wo die Überlieferung der Geschichte versagt.

Zwar sind in jüngster Zeit manche dunkle Punkte in Wolgemuts Entwickelungsgang aufgeklärt worden; der mit so viel Leidenschaft ausgefochtene Streit um die mit einem W bezeichneten Kupferstiche[1]) ruht heute für immer, ebenso hat man die Wandmalereien des Rathaussaales zu Goslar,[2]) die in das Werk des Künstlers einzuordnen so grofse Schwierigkeiten gemacht, aus der Liste seiner Schöpfungen definitiv streichen können. Gegenüber »der Unzahl mehr oder minder roh angestrichener Bretter, die in Nürnberg und anderwärts mit Wolgemuts Namen bezeichnet werden«,[3]) ist es unmöglich, sich bei der Ungleichheit der Arbeit über Stil und Können des Meisters ein klares Bild zu machen, und selbst bei seinen urkundlich beglaubigten Werken begegnet man so viel verschiedenartigen und fremden Elementen, dass man die Mitwirkung von Schülern in ausgedehntem Mafse annehmen muss. Sein nicht unbedeutendes Talent mag Wolgemut verdienten Ruf eingetragen haben; als sich dann die Aufträge selbst aus fernen Gegenden Deutschlands mehrten, wusste er geschickt jüngere Kräfte heranzuziehen, denen er, vollends bei zunehmendem Alter etwas bequemer geworden, mehr von der Ausführung überliefs, als seinem Nachruhm dienlich sein konnte. Kein Wunder, dass bei diesem handwerksmäfsigen Schaffen seine künstlerische Persönlichkeit viel von unserer Sympathie einbüfst. Schon Thausing, wie wir aus dem obigen Citat sehen, hat ihn ziemlich unfreundlich beurteilt, weit über das Ziel hinaus sind aber neuerdings Robert Vischer[4]) und Henry Thode[5]) gegangen, in deren geistreichen

---

[1]) Max Lehrs, Wenzel von Olmütz. Dresden 1889.

[2]) Gustav Müller-Grote, Die Malereien des Huldigungssaales im Rathause zu Goslar. Berlin 1892.

[3]) Moritz Thausing, Dürer, Geschichte seines Lebens und seiner Kunst. Leipzig 1884. Zweite Auflage. I. S. 64.

[4]) Robert Vischer, Studien zur Kunstgeschichte. Stuttgart 1886. S. 399 u. ff.

[5]) Henry Thode, Die Malerschule von Nürnberg im XIV und XV Jahrhundert. Frankfurt a. M. 1891. S. 122 u. ff. und S. 163 u. ff.





MICHEL WOLGEMUT

GOTT VATER UND DER GEKREUZIGTE VON ENGELN UMGEBEN

ZEICHNUNG AUS EINER HANDSCHRIFT BEI L. ROSENTHAL IN MÜNCHEN

HOLZSCHNITT AUS DEM SCHATZBEHALTER GEDRUCKT ZU NÜRNBERG 1491

12

Untersuchungen überall eine gewisse Voreingenommenheit unangenehm hervortritt. Thode hat sich bekanntlich zu den gewagtesten Schlussfolgerungen hinreifsen lassen.[1])

Auf Wolgemuts Gemälde näher einzugehen, muss ich mir hier versagen; vielmehr möchte ich noch einmal die Aufmerksamkeit lenken auf einen anderen Teil seiner künstlerischen Thätigkeit, auf ein Gebiet, auf dem er als unbestrittener Meister seinem grofsen Schüler führend vorangegangen ist: ich meine seine Arbeiten für den Holzschnitt. Die durch Inschrift als sein Werk beglaubigten Illustrationen der Weltchronik Hartman Schedels und die zum Schatzbehalter, die man ihm mit Recht aus stilistischen Gründen allgemein zuschreibt, müssen den Ausgangspunkt unserer Untersuchung bilden. Im Kolophon der Chronik wird bekanntlich neben Wolgemut sein Stiefsohn Wilhelm Pleydenwurff genannt: »*Vnd auch mit anhangung Michael wolgemůtz vnnd Wilhelm pleydenwurffs maler daselbst* (zu Nürnberg) *auch mitburger die difs werck mit figuren wercklich gezieret haben*«. Der Zusatz »Maler« bei beiden Namen — in der lateinischen Ausgabe heifst es noch deutlicher: »*adhibitio tamē viris mathematicis pingendio, arte peritissimis*« — verbietet es, den einen der Künstler zum Vorzeichner, den anderen zum blofsen Formschneider[2]) zu stempeln; überdies kommen beide in den von Murr veröffentlichten Bürgerlisten sowohl als Maler wie als Formschneider vor. Bei eingehender Prüfung der Holzschnitte selbst wird man leicht Verschiedenheiten wahrnehmen, will man aber die Blätter voneinander scheiden und in zwei bestimmte Gruppen zusammenfassen, so stöfst man auf grofse Schwierigkeiten. Thode[3]) hat, wie mir scheint mit wenig Glück, eine solche Trennung durchzuführen versucht; bei seiner ausgesprochenen Abneigung gegen Wolgemut schreibt er diesem alle rohen, seinem Stiefsohn aber die guten Blätter der Chronik zu. Er konstruiert sich ohne äufseren Anhalt für jeden der beiden Künstler einen bestimmten Stil.

»Was die Figuren Pleydenwurffs vor allem auszeichnet«, so sagt er selbst auf S. 155, »ist der ausgesprochene Sinn für Schönheit, die scharfe Naturbeobachtung und eine lebhafte Phantasie«. Und weiter unten heifst es: »Zwei Eigentümlichkeiten der Zeichnung aber sind es, welche, sieht man von dem Gesamtcharakter ab, das Kriterium dafür abgeben, welche Holzschnitte auf seine Zeichnung zurückgehen; nämlich die Haarbehandlung und die Handform. Haben die Figuren Wolgemuts nämlich schlichtes, weich oder in welligen Locken fallendes Haar, so ist das von Pleydenwurff gezeichnete Haar und der Bart kraus gelockt und daher sehr detailliert in zitterigen Linien gegeben, was dem Holzschneider zumutete, das Schneidemesser fast wie eine Radiernadel zu handhaben. In den zierlich bewegten Händen aber macht sich, wie in allem sonst, das Streben nach Grazie und Ausdruck bemerkbar; die fein-

---

[1]) Charles Ephrussi, La »Cronica Mundi« de Hartmann Schedel. Im Bulletin du Bibliophile. Paris 1894. S. 376. »M. Thode se plait a rabaisser le maître de Dürer jusqu'à ne lui reconnaitre aucun mérite artistique.«

[2]) Christoph Gottlieb von Murr, Journal zur Kunstgeschichte. Nürnberg 1776. II. S. 133, 134, nennt aufser Pleydenwurff, ohne einen Grund anzugeben, auch Sebald Gallendorfer als Mitarbeiter bei den Holzschnitten der Chronik. Er fügt hinzu, dass es noch andere Arbeiten dieses Formschneiders giebt, und citiert dann folgende Stelle aus einem Rechnungsbuche Sebald Schreyers, die darum auch für uns einiges Interesse verdient, da Schreyer neben Kamermaister als Herausgeber der Chronik genannt wird. »Sebolt Schreyer hat sich vertragen unnd vereynt mit Meyster Seboldten Gallensdorfer form schneyder Ime etlich form des Buchs Archetipus genant, so Petrus Danhawser Im zu machen furgenommen hat zu schneyden unnd zu fertigen.«

[3]) Thode, a. a. O. S. 154.

knochigen zugespitzten Finger sind gespreizt bewegt, der kleine und der vierte sind meist etwas gekrümmt.

Fast nie, wie dies bei Wolgemut die Regel, liegen die Finger geschlossen steif nebeneinander« u. s. w.

Wenden wir uns, mit diesem Kriterium ausgerüstet, der Betrachtung der Holzschnitte zu; vergeblich fragen wir uns bei den als beste Arbeiten Pleydenwurffs angeführten Blättern, dem Titel, der Engelversammlung (fol. 2) oder dem kaiserlichen Hofstaat (fol. CLXXXIIII): Wo sind die eleganten, zierlichen Hände? Oder welch ein Unterschied ist zwischen jener derben Hand in der linken oberen Ecke der Engelversammlung und den grofsen Händen auf den anderen Schöpfungstagen, die als charakteristische Beispiele für Wolgemuts Arbeiten gelten? Und finden sich nicht die gekräuselten Locken, welche Thode als sicheres, leichtes Erkennungszeichen für Pleydenwurffs ausgeprägten Schönheitssinn anführt, bei Gott Vater, Adam und Eva, oder den Engeln in den Schöpfungstagen?

Charles Ephrussi[1]) hat darauf hingewiesen, dass die Übertragung der Zeichnung auf den Holzstock, welche die Künstler geliefert haben, meist Handwerkern anvertraut war, und hat an dem Beispiel des Titelblattes der Chronik, zu dem die Zeichnung das British Museum bewahrt, klar gemacht, wieviel das reizvolle Original unter den Händen des Formschneiders an Ursprünglichkeit und feiner Charakteristik eingebüfst hat.

Unschwer lassen sich bei der Chronik die Spuren verschiedener Holzschneider erkennen. Unter diesen Umständen zwischen den beiden Vorzeichnern unterscheiden zu wollen, ist sehr gewagt. Von Wilhelm Pleydenwurffs künstlerischer Thätigkeit und Stilweise wissen wir absolut nichts Bestimmtes. Ihm wird im Jahre 1491 der Auftrag zu Teil, den schönen Brunnen neu zu bemalen und zu vergolden, eine Arbeit, zu der sicherlich nicht viel Können gehörte, und die er aufserdem der Fürsprache seines Stiefvaters, dem sie ursprünglich übertragen war, verdankt haben mag. In den Bürgerlisten wird er 1490 zum erstenmale und in den folgenden Jahren erwähnt, 1495 ist er schon tot.[2]) Seine Mitarbeiterschaft am Schatzbehalter anzunehmen oder überhaupt seine Wirksamkeit in die achtziger oder gar siebziger Jahre zurückzudatieren, liegt also gar kein Grund vor.[3]) Nicht als den hochbegabten Künstler, der bei den unter seines Meisters Namen vielbewunderten Werken stets das Beste geschaffen, oder gar als den Lehrer Dürers, dürfen wir Wilhelm Pleydenwurff betrachten, sondern als den stillen Arbeiter, dem das Schicksal nur eine kurze Lebensdauer verliehen und der sein Brot der väterlichen Protektion Wolgemuts verdankte.

Will man die einzelnen Holzschnitte der Chronik näher analysieren, so hat man sich zunächst zu vergegenwärtigen, unter wie schwierigen Verhältnissen das Buch entstanden ist, und wir dürfen nicht vergessen, dass dieses Riesenwerk mit seinen mehr als 2000 Holzschnitten in 21 Monaten hergestellt worden. Hierin haben wir die beste Erklärung für die Ungleichheit der Ausführung und die Monotonie, mit der ein und derselbe Holzstock immer wieder und wieder abgedruckt wird. Noch ein zweites

---

[1]) A. a. O. S. 374.

[2]) Murr, a. a. O. II. S. 137. XV. S. 45.

[3]) Murrs zaghafter Versuch, den in den Nürnberger Bürgerlisten vom Jahre 1486 aufgeführten Wilhelm Illuminer mit Wilhelm Pleydenwurff zu identifizieren, ist schon deshalb verfehlt, weil dieser Buchmaler als auf der Sebaldus Seite wohnhaft genannt wird, während wir später Wohlgemuts Stiefsohn in dem Lorenzer Stadtteil sesshaft finden.

Moment kommt hinzu; fast scheint es, dass Wolgemuts künstlerische Schaffenskraft sich im Schatzbehalter erschöpft hätte, jedenfalls können wir wahrnehmen, dass er mit Vorliebe auf ältere Vorbilder zurückgreift, und doch fehlt ihm dabei die Naivität älterer Drucker, die Brauchbares ohne weiteres für sich zu entlehnen pflegten.[1])

Auf dieses eigenartige Verfahren bin ich in meinen früheren Ausführungen bereits eingegangen und darf darauf hier verweisen[2]). Ich will in Folgendem versuchen, die Schedelsche Chronik, so zu sagen, von fremden Elementen zu reinigen und eine Liste derjenigen Blätter zusammenstellen, welche entweder direkte Kopien oder durch andere Kunstwerke stilistisch wesentlich beeinflusst sind.

Fol. I. Die Wappenhalter auf dem Titelblatt sind sehr verwandt mit dem Kupferstich des Monogrammisten ♆, Passavant II. p. 81, 7, und dem wilden Mann von Martin Schongauer, B. 103.

Fol. IX. Adam und Eva auf der Erde arbeitend. Die Figur der Eva erscheint beeinflusst durch Martin Schongauers Madonna im Hofe, B. 32.



Meister W ♆
Aus der Wurzel Jesse B. 13.



M. Wolgemut.
Aus der Schedelschen Chronik.

Fol. X v. Lamech. Kopie der Figur links oben auf der Wurzel Jesse des Monogrammisten W ♆ (Bartsch 13). Derselbe Holzstock ist wieder abgedruckt mit anderer Überschrift auf Fol. XL (s. die Abbildung).

Fol. XII v u. XIII. Weltkarte. Kopie nach einer Venezianischen Ausgabe der Kosmographie des Pomponius Mela. Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsamml. IX. p. 106 und Anm. 1.

---

[1]) Heineken, Neue Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen, Dresden - Leipzig 1786, S. 150: »Etliche (Holzschnitte) kommen mehr als einmal vor, und verschiedene findet man schon vorher in anderen Büchern. Es scheint also, als ob der Buchdrucker Koburger, so wie viele andere seiner Kollegen, die Holzschnitte in diesem Werke nach Belieben eingeschaltet und seine im Vorrat habenden Stücke so gut als möglich genutzet habe.«

[2]) Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsamml. 1888. IX. S. 105 u. ff.

Fol. XXVI v. Rhodus. Kopie nach Breydenbachs Sanctae Peregrinationes. Jahrbuch IX. p. 186.

Fol. XXX. Naason. Kopie nach dem Kupferstich des Meisters M G. Passavant II. p. 291. Wieder abgedruckt mit anderen Überschriften Fol. XXXVII, LII v, LXIX, LXXIII, LXXIX, LXXXIII v, CXV v, CXXVIII, CXC, CCII, CCXVIII, CCXXV, CCXXII v.

Fol. XXXI v, XXXII r u. v, XXXIII r u. v, LXVI r u. v, LXVII v. Kultusgeräte des jüdischen Tempels. Neudrucke der Holzstöcke aus Kobergers lateinischer Bibel (Hain 3166).

Fol. XXXIX v. Magumia. Kopie nach dem Panorama von Candia bei Breydenbach. Jahrbuch IX. p. 106 u. 107. Wieder abgedruckt Fol. LI, LXII, LXXXVIII, CCLXXVIII.

Fol. XL v. Carthago. Freie Kopie nach Breydenbach. Jahrbuch IX. p. 106. Anm. 3.

Fol. XVI. Circis und Ulixes. Das Schiff mit Benutzung des Kupferstiches des Monogrammisten W ♁.

Fol. XLIII v u. XLIIII. Venecie nach Breydenbach. Jahrbuch IX. p. 187.

Fol. XLVII v. Iudicium Salomonis. Freie Kopie nach Franz von Bocholt. B. 2. Im Gegensinne.

Fol. XLVIII. Templum Salomonis nach Breydenbach. Jahrbuch IX. p. 190. Vergl. Fol. LXIII v, LXIV u. LXVI v.

Fol. LVII v u. LVIII. Roma. Jahrbuch IX. p. 187.

Fol. LVIII v. Genua. Jahrbuch IX. p. 190.

Fol. LXXI. Zeusis. Man vergleiche S. Lucas, die Madonna malend, auf dem Peringsdorfer Altar.

Fol. LXXXVI v u. LXXXVII. Florencia. Jahrbuch IX. p. 190.

Fol. XCVII. Veronica. Kopie nach Martin Schongauer, B. 66.

Fol. IC v u. C. Nuremberga. Jahrbuch IX. p. 192.

Fol. CIIII. Jacobus der Gröfsere, ein Apostel. Die Figur des Henkers ist kopiert nach dem Veit Stofs zugeschriebenen Stich (Passavant II. p. 154 Nr. 8). Man vergleiche auch den Krieger, der Japhtas Tochter tötet, auf der 20. Figur und Figur 16 des Schatzbehalters.

Fol. CIX v. Johannes aplus et evangelista. Freie Kopie nach Martin Schongauer, B. 55.

Fol. CLXXXVI. Henricus secūdus kunegūdis. Freie Kopie nach dem Bamberger Breviarium von 1484.

Fol. CLXXXVII v. Coreizantes per annum. Kopie nach einem Holzschnitt aus Kobergers Legenda aurea. Fol. 186.

Fol. CCLVI v. Mahumeth turchorū imperator. Kopie der Medaille des Johannes VII. Palaeologus von Vittore Pisano. Jahrbuch d. K. preufs. Kunstsamml. II. p. 216.

Fol. CCLVII. Meteorsteinfall zu Ensisheim. Kopie nach dem Flugblatt von 1492 im Germanischen Museum zu Nürnberg.

Die Holzschnitte des Schatzbehalters sind denen der Chronik unbedingt überlegen; es erscheint die Illustration nach einem einheitlichen Plan geleitet und viel sorgfältiger ausgeführt. Aber an Fremdem fehlt es auch hier nicht ganz. Die beiden grofsen Hände in der Einleitung sind wahrscheinlich den Abbildungen eines speculum humanae salvationis oder einer Chiromantie entlehnt. Ein zweites Blockbuch, die ars moriendi, hat offenbar 3 anderen Holzschnitten zum Vorbild gedient. Während die 7. und 39. Figur nur im allgemeinen der Anordnung des Blockbuches folgen, ist

die erste Figur direkt nach dem Schlussblatt der ars moriendi kopiert.[1]) Es ist dies um so beachtenswerter, als gerade dies Blatt das Prototyp für die folgenden geworden ist. Wir sehen hier die Dreieinigkeit: Christus neben Kreuz und Passionswerkzeugen, vor Gott Vater knieend. Dieser hat die Rechte segnend erhoben, während in seiner Linken die für den Sohn bestimmte Krone ruht. Der Sitz des Thrones zur Rechten Gottes, auf dessen Lehne sich der heilige Geist in Gestalt der Taube niedergelassen, ist für den Sohn frei geblieben.

Auch Schongauers Einfluss und den des Monogrammisten W♆, denen wir in der Chronik häufig begegnet sind, trifft man im Schatzbehalter an. Die Verkündigung (Bartsch 3) ist auf der 25. Figur ziemlich frei, die Taufe Christi (Bartsch 8) auf der 34. Figur etwas genauer kopiert, und auch die Flucht nach Ägypten im Hintergrund des Kindermordes scheint auf den Stich (Bartsch 7) des grofsen Meisters von Kolmar zurückzugehen, während andererseits das Schiff der Apostel auf der 39. Figur einem Blatt des erwähnten Monogrammisten nachgebildet ist.

Die Ausführung der Holzschnitte, obgleich im Allgemeinen viel sorgfältiger als bei der Chronik, zeigt ebenfalls mancherlei Verschiedenheiten, für die wir wie dort in erster Reihe die Formschneider werden verantwortlich machen müssen.

Einen Einblick in die Entstehungsgeschichte des Schatzbehalters gewährt uns ein Skizzenbuch, welches Herr Ludwig Rosenthal in München[2]) besitzt. Dasselbe enthält auf 76 Blatt 12 kleinere und 95 gröfsere Darstellungen, meist aus der biblischen Geschichte. Diese ziemlich flüchtig ausgeführten Zeichnungen sind mit der Feder oder dem Pinsel vorgezeichnet und mit Wasserfarben koloriert. Der spärliche Text besteht aus Gebeten; nur die ersten und letzten Seiten sind vollständig beschrieben, ab und zu findet sich auch in der Mitte des Buches etwas Schrift; die meisten für Text bestimmten Blätter sind aber leer geblieben. Ein Anruf am Schlusse des Buches bei der drohenden Türken-Gefahr giebt leider zur Datierung keinen festen Anhalt.

Auf den ersten Blick möchte man drei Künstlerhände unterscheiden, die bestimmte Gruppen dieser Zeichnungen geliefert haben, bei eingehendem Studium wird man wahrnehmen, dass dieselben doch nicht so scharf zu trennen sind. Die besten Blätter, welche zugleich die ersten Seiten des Buches einnehmen, zeigen in Komposition und Stilweise eine so auffallende Verwandtschaft mit einigen Holzschnitten des Schatzbehalters, dass wir sie als ihre Vorzeichnungen betrachten dürfen. Dazwischen, durch das ganze Buch zerstreut, findet sich eine Reihe von Zeichnungen, die in der Technik illuminierte Holzschnitte nachzuahmen scheinen; die Umrisse sind besonders betont, die Kolorierung mit Deckfarben ausgeführt. Doch unter diesen derben, kräftigen Linien und breiten Farbenflächen steckt dieselbe feine Vorzeichnung, die für die Blätter der ersten Gruppe charakteristisch ist. Besonders klar wird uns dies Verhältnis, wenn wir jene Scene der Passion betrachten, wo dem Gekreuzigten der mit Essig getränkte Schwamm gereicht wird. Hier hat die spätere Übergehung erst begonnen, und man sieht die eine Hälfte des Blattes noch in der ursprünglichen Gestalt.

Die letzten Blätter des Buches sind zum gröfsten Teil mit Passionsdarstellungen gefüllt. Die Zeichnung ist weit flüchtiger und derber, als wäre es dem Künstler

[1]) Adam Pilinski, Ars moriendi. Paris 1880.

[2]) Genau beschrieben in dem grofsen illustrierten Inkunabel-Katalog von 1892 unter Nr. 4. Die dort befindlichen Abbildungsproben sind leider nicht gut gewählt, sie gehören beide zu den von späterer Hand übergangenen Zeichnungen.

Ich danke es Herrn Rosenthals freundlichem Entgegenkommen, dass ich dies kostbare Manuskript eingehend prüfen konnte.

lediglich auf die Komposition angekommen, die in der That auch recht flott und geschickt skizziert ist. Diese Blätter stehen stilistisch bei aller ihrer Primitivität den gröber ausgeführten Holzschnitten des Schatzbehalters so nahe, dass man annehmen muss, es liegt uns hier zwar ein sehr flüchtiges und roh gezeichnetes, aber eigenhändiges Werk desselben Künstlers vor. Alle kleinen charakteristischen Merkmale, wie Haare, Nasen, Hände und Füſse sind von überzeugender Ähnlichkeit. Besonders ausschlaggebend für diese Zuweisung war für mich die eigenartig weiche Behandlung des Fleisches nackter Gestalten, — diese Menschen scheinen gar keine Knochen zu haben —, wie sie übereinstimmend bei dem Christus in der Vorhölle des Skizzenbuches und der 78. und 79. Figur des Schatzbehalters sich findet.

Auf der vorletzten Seite der Münchener Handschrift findet sich eine Darstellung des hl. Hieronymus, die in doppelter Beziehung unser Interesse verdient: der Kirchenvater, in Kardinalstracht, im Vordergrunde neben einem Lesepult sitzend, ist im Begriff, dem Löwen den Dorn aus der verwundeten Pfote zu ziehen. Im Hintergrunde links sieht man den Heiligen noch einmal als Büſser vor dem Kruzifix knieend. Im Allgemeinen stimmt diese Darstellung überein mit einem durch die Künstlerinschrift Wolfgang besonders bemerkenswerten Holzschnitt der Münchener Sammlung.[1]) Nur eine einzige wesentliche Abweichung ist vorhanden; an Stelle der Kapelle hinter dem Heiligen ist in dem Druck ein gotischer Stuhl mit hoher Lehne getreten. Die Kapelle aber findet sich ziemlich in derselben Form auf einem Schrotblatt,[2]) welches nur in unbedeutenden Einzelheiten von den genannten Darstellungen abweicht. Ein gleiches Vorbild für alle drei Werke anzunehmen, wäre die einfachste Lösung der Frage, doch bin ich zweifelhaft, ob wir dazu hier berechtigt sind. Auf Grund seiner Aufschrift hat man den obenerwähnten Hieronymus in Verbindung gebracht mit einer Anzahl von Holzschnitten, die die gleiche Bezeichnung Wolfgang, eine volle Namensunterschrift Wolfganck Hamer oder das Monogramm Wh tragen.[3])

Da auf einem dieser Blätter das Nürnberger Wappen vorkommt,[4]) nahm man an, dass dieser Formschneider dort thätig[5]) gewesen. Wie weit diese Zuweisungen berechtigt, kann ich, da mir die von Nagler als Wolfgang Hamers Werk — der selbstverständlich mit dem für das Eichstädter Missale thätigen Kupferstecher dieses Namens nichts zu schaffen hat — beschriebenen Holzschnitte unzugänglich sind, nicht prüfen, auch geht dies weit über den Rahmen unseres Themas hinaus. Eins dieser mit Wolfgang bezeichneten Blätter — dasselbe, auf dem sich das Nürnberger Wappen befindet, eine Bordüre mit Ornamenten —, kommt in Verbindung mit einem Stock des Schatzbehalters vor, und zwar als Umrahmung der 66. Figur, jener wunderlichen Allegorie Christi mit den Tieren.[6])

---

[1]) Abgebildet bei M. Schmidt, Die frühesten und seltensten Denkmale des Holz- und Metallschnittes im K. Kupferstich-Kabinet und in der K. Hof- und Staats-Bibliothek in München. Nürnberg. S. Soldan. Nr. 74.

[2]) Abgebildet bei Schmidt, a. a. O. Nr. 65.

[3]) Schreiber, Manuel de l'amateur de la gravure sur bois. Berlin 1890—93. Nr. 1632 und Nagler, Die Monogrammisten. München 1858—1879. V. Nr. 1841.

[4]) Schreiber, a. a. O. Nr. 1216.

[5]) In den Bürgerlisten der Stadt Nürnberg wird ein Formschneider dieses Namens nicht aufgeführt.

[6]) In der ganzen Litteratur wird diese Darstellung als die Versuchung des heiligen Antonius bezeichnet. Man hat sogar über dieses Thema einen Aufsatz geschrieben. Das Kreuz in dem Heiligenschein kommt nur bei Christus oder höchstens bei Gott Vater vor Was diese Allegorie ausdrücken soll, mag man im Text des Schatzbehalters nachlesen.

Übrigens ist auch derselbe Hieronymus das Vorbild gewesen für den von Daniel Burckhardt[1]) Dürer zugeschriebenen Titel-Holzschnitt der 1492 von Kessler in Basel gedruckten Briefe dieses vielgelesenen Kirchenvaters. Haltung und Tracht des Heiligen entsprechen ziemlich genau dem älteren Holzschnitt, ebenso der Löwe und das Lesepult mit der offenstehenden Thür. Der Hintergrund ist freie Erfindung, im Stil der oberrheinischen Buchillustrationen.

Besser als Worte wird die Nebeneinanderstellung einer Zeichnung der eben erwähnten Gruppe mit der zweiten Figur des Schatzbehalters erläutern, in welchem Grade das gedruckte Buch von dem Manuskript abhängig ist. Man beachte das Kruzifix im Hintergrunde und die Mandorla aus Wolken, den Thron Gott Vaters und die frei bewegten Engel, deren zarte Köpfe auf der Zeichnung trotz ihrer Flüchtigkeit mehr Ausdruck zeigen als in der späteren Ausführung; dasselbe gilt von den Händen. Die Gewänder sind in dem Skizzenbuch einfach und schlicht herabfallend, im Gegensatz zu dem reichen Faltenwurf und den wie im Wind aufgeblähten Mänteln und Tüchern im Schatzbehalter. Keineswegs haben wir es hier mit den direkten Vorzeichnungen für den Holzschnitt, sondern nur mit den ersten Entwürfen zu thun, aus denen sich die späteren Vorlagen entwickelt haben. Das Buch selbst muss uns als eine Art Magazin erscheinen, in dem der Meister als Leiter eines grofsen geschäftlichen Betriebes die landläufigen Kompositionen, flüchtig skizziert, gesammelt hatte.

Ich lasse hier eine Liste derjenigen Holzschnitte folgen, zu denen sich die ersten Entwürfe in unserem Manuskript erhalten haben.

Die erst Figur. Christus knieend vor Gott Vater.

Die ander Figur. Gott Vater thronend, von Engeln verehrt und das Kruzifix in Wolken.[2]) S. die Abbildung.

Die drit Figur. Der Engelsturz.

Die vierd Figur. Die Erschaffung der Eva und der Sündenfall. Die auf zwei Blatt in der Handschrift geschilderten Scenen sind im Schatzbehalter in einem Holzschnitt vereinigt. Die Übereinstimmung ist hier nicht so schlagend wie auf den vorhergenannten Blättern; dafür finden sich aber dieselben Motive noch in der Chronik verwendet.

Den gleichen jugendlichen Gestalten mit ihren steifen, ungelenken Gliedmafsen und eckigen Bewegungen begegnen wir ferner in dem im ersten Heft der Internationalen Chalkographischen Gesellschaft veröffentlichten anonymen Kupferstich mit Aktstudien zum Sündenfall. Ganz besonders wird die Beinstellung des Adam auffallen in ihrer Übereinstimmung mit dem Holzschnitt der Chronik; nicht minder charakteristisch ist die eigenartige Behandlung des Laubwerks, mit dem hier wie dort die ersten Menschen ihre Schamteile verhüllen. Anton Springer[3]) hatte in den markanten Zügen Adams eine auffallende Ähnlichkeit mit dem jungen Dürer wahrgenommen und aus diesem Umstand den Schluss gezogen, dass uns in diesem Blatt der erste stecherische Versuch des grofsen Nürnberger Meisters vorläge. Können wir uns diesen Folgerungen nicht

---

[1]) Albrecht Dürers Aufenthalt in Basel 1492—1494. München und Leipzig 1894. S. 24.

[2]) Später ist dieses Blatt noch einmal in der von Johann Weifsenborn in Nürnberg nach 1500 gedruckten Ausgabe der Ars moriendi kopiert worden. Heineken, Idée génerale d'une collection complette d'Estampes. Lipsic et Vienne 1771 S. 425 und Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen. Leipzig 1769 II S. 218.

[3]) Zeitschrift für bildende Kunst. 1890. S. 20.

unbedingt anschliefsen, so giebt uns doch die nicht blofs äufserliche Verwandtschaft des Stiches mit den Holzschnitten, die uns in Wolgemuts Atelier führen, gewissermafsen eine Bestätigung für die erste Behauptung, der junge Lehrbursche hätte zu dem Adam Modell gestanden. Vergleicht man diese Aktfigur mit der in Bremen bewahrten Zeichnung[1]) des kranken Meisters, die für seinen Arzt bestimmt war, so kann man schwer der Verlockung widerstehen, in dem zarten Körperbau des Jünglings, den abfallenden Schultern, der breiten Fläche des oberen Brustkastens, dem schmalen Becken und den dünnen, eckigen Armen, die Formen des alternden, leidenden Mannes wiederzuerkennen.

Erst die 23. Figur des Schatzbehalters, Christus knieend vor seinem Vater von Engeln umgeben mit der Welt zu ihren Füfsen, zeigt wieder eine grofse Übereinstimmung mit dem auf Adam und Eva unmittelbar folgenden Blatt der Handschrift. Ein Kopist der Holzschnitte hätte sich sicherlich an die Reihenfolge gehalten. Die nun in beiden Büchern folgenden Darstellungen, obgleich häufig die gleichen Scenen wiedergegeben sind, weichen meist voneinander ab. Nur noch die 66. Figur, Christus mit den Tieren, ist vollständig kopiert nach einer der späteren Zeichnungen.

Einzelheiten finden sich noch verwandt in der 32. Figur (Flucht nach Ägypten) und bei der 36. (Christus die Wechsler aus dem Tempel treibend).

Eine Charakteristik von Wolgemuts Holzschnitten im allgemeinen wird zweckmäfsig von dem auf Fol. 254 der Chronik befindlichen Totentanz ausgehen müssen. Dieses mit Recht wegen seiner grofsartigen Auffassung als der direkte Vorläufer von Dürers Apokalypse vielgepriesene Blatt zeigt bei aller Monumentalität und packenden Unmittelbarkeit einen grofsen Mangel anatomischer Kenntnisse. Wer so zeichnete, kannte den menschlichen Körperbau recht schlecht; er wusste weder, dass Unterarm und Schenkel aus je 2 Knochen bestehen, oder wie ein Hüftbein beschaffen, noch hatte er eine Ahnung von den Verbindungen der Gelenke.

In diesem Blatt haben wir die Erklärung für die verrenkten Gliedmafsen und die so grundschlecht gezeichneten Füfse der Figuren Wolgemuts. Haltung und Stellung sind gesucht und häufig sehr manieriert, nicht nur wenn er Eleganz und Anmut zu schildern bestrebt ist, sondern auch bei der Wiedergabe lebhafter Bewegungen zeichnet Wolgemut sehr ungeschickt. Die Beine sind unschön gebogen und verkrümmt, die Arme heftig gestikulierend, weit vom Leibe weggestreckt oder zum Kopf erhoben. Es ist auffallend, wieviel besser dem Künstler alle ruhigen Darstellungen gelingen als die Scenen lebhaften Affekts und wie bei ihm alle leidenschaftlichen Handlungen, zum Beispiel die Passion Christi oder die Martyrien der Heiligen meist etwas sehr Derbes, Ungeschlachtes haben. Der Ausdruck der Gesichter ist leblos und konventionell; jugendlichen Köpfen weifs er durch lang herabfallendes Lockenhaar und Blumenkränze eine gewisse Anmut zu verleihen; die alten Männer schauen mit ihren grofsen Nasen und Bärten häufig finster und unzufrieden drein.

Im Kostüm ist der Künstler überaus mannigfach; burgundische Tracht am Ende des XV Jahrhunderts auch in Deutschland anzutreffen, darf uns keineswegs befremden. Die Sibylle von Samos und die Circe in der Chronik sowie die Jephta-Bilder des Schatzbehalters gehören zu dem Reizvollsten, was wir an Trachten-

---

[1]) Lippmann, Zeichnungen von Albrecht Dürer in Nachbildungen. Nr. 130.

bildern aus dieser Zeit kennen. Die Männer sind ebenfalls reich und glänzend gekleidet; ausgezeichnet und mit viel Sachkenntnis sind Waffen und Rüstungen wiedergegeben. Sehr viel Abwechslung zeigen die Formen der Kopfbedeckungen; neben der einfachen Mütze mit und ohne Zipfel, der Nürnberger Haubenkappe, wie sie Wolgemut auf Dürers Bildnis trägt, dem reich mit Federn geschmückten Barett oder dem flandrischen Kopftuch, in scharfgebrochenen Falten auf das Mannigfachste drapiert, sehen wir den Turban des Orientalen, den Klappenhut der byzantinischen Griechen u. s. w. Über den reich mit Pelzwerk besetzten Unterkleidern ist der Mantel kunstvoll aufgenommen und in wirkungsvolle Falten gelegt. Bei heiligen Darstellungen, wo der Künstler, wie üblich, vom Zeitkostüm abweicht, begegnen wir langflatternden Gewändern, im Winde gebauscht.

Die Tiere sind ziemlich unvollkommen und mit geringer Naturbeobachtung gezeichnet. Bei den Pferden fallen der Senkrücken und die übernatürlich breiten Ganaschen, wie bei Schongauer und Dürers Jugendwerken besonders auf. Was Wolgemuts landschaftliche Hintergründe betrifft, so darf ich auf meine früheren Ausführungen verweisen.

Dass solche stilistischen Eigenheiten unter den Händen der Holzschneider verschieden zum Ausdruck gekommen sind, mag noch einmal betont werden. Im Ganzen lässt sich in den Holzschnitten eher ein einheitlicher Geist erkennen, als in den Gemälden, die aus Wolgemuts Werkstatt hervorgegangen sind. Und müfsig ist es, über diese Erkenntnis hinausgehen zu wollen. Dagegen gewinnt unsere Kenntnis von Wolgemuts künstlerischer Thätigkeit eine breitere Grundlage, indem wir ihm, ausgerüstet mit diesen Kriterien, eine Anzahl von Holzschnitten zuschreiben können, die für ihn noch nicht in Anspruch genommen, zum Teil in der Litteratur überhaupt noch nicht beachtet worden sind.

In erster Reihe ist hier der Titelholzschnitt der ebenfalls durch Anton Koberger 1484 gedruckten *Reformation der Kayserlichen Stat Nuremberg* zu nennen.[1] Dagegen haben die von Thausing ihm zugeschriebenen schlechteren Holzschnitte zu den *quatuor libri amorum* des Konrad Celtes mit Dürers Lehrer ebensowenig zu thun, wie die älteren illustrierten Drucke des Kobergerschen Verlages, die beiden Bibeln[2]) und das Passionale.[3])

Wolgemuts ausgedehnte Thätigkeit für den Holzschnitt fällt erst in das Ende der achtziger und in die neunziger Jahre des XV Jahrhunderts. Urkundlich wird der Meister als Formschneider bereits 1473 erwähnt[4]), doch ist mir aufser dem oben erwähnten Holzschnitt zur Reformation nur noch ein Blatt aus dieser Periode bekannt, das man mit einiger Sicherheit ihm zuschreiben könnte. Es ist dies ein grofser Holzschnitt mit den Heiligen Petrus und Paulus, die das Schweifstuch der heiligen Veronika halten. Obgleich Kopie nach dem Kupferstich des Meisters E. S. von 1467[5]) zeigt es doch in den Kopftypen und Füfsen manche für Wolgemuts Werkstatt charakteristische

---

[1]) Jahrbuch IX S. 104.

[2]) Die deutsche Bibel (Hain 3137) enthält bekanntlich die Holzschnitte der von Quentell in Köln gedruckten niederdeutschen Bibel. Über die Verwendung einiger Holzstöcke der lateinischen Bibel (Hain 3166) s. oben S. 228.

[3]) Hain 9981. S. oben S. 228.

[4]) Murr, a. a. O. II S. 132.

[5]) Bartsch 86.

Merkmale. Exemplare finden sich in Berlin und München, letzteres abgebildet in M. Schmidts grofser Publikation.[1])

Drei andere Holzschnitte, die wir im Zusammenhang betrachten müssen, liefern den Beweis, dass Wolgemut, wie er als Maler seinem Ruf selbst von aufserhalb gröfsere Aufträge verdankte,[2]) auch zur Ausführung von Bücherillustrationen von fremden Fürsten herangezogen wurde.

Das Berliner Kupferstichkabinet bewahrt unter seinen Anonymen einen von Nagler stammenden altkolorierten Holzschnitt (146 mm hoch und 109 mm breit), den man auf den ersten Blick für ein Exlibris oder dergleichen halten möchte. Es ist Petrus, im Papstornat mit Kreuzstab, Buch und Schlüssel, thronend dargestellt, zu seinen Füfsen ein knieender Bischof. Neben dem Apostel befindet sich das Wappen des Bistums Regensburg, neben dem Knieenden das der Grafen von Absberg. Heinrich von Absberg war von 1465—1492 Bischof dieser Diöcese, die unter dem besonderen Schutze des Apostelfürsten stand.

Ebenfalls für einen Regensburger Bischof als Buchillustration angefertigt ist ein zweiter weit gröfserer Holzschnitt (326 mm hoch und 232 mm breit), den als Einzelblatt die Sammlung des Germanischen Museums bewahrt;[3]) ein zweites gut erhaltenes Exemplar (angeblich aus Weigels[4]) Besitz stammend), hat das Berliner Kupferstichkabinet unlängst durch die freundliche Vermittelung eines altbewährten Gönners erwerben können. Auf breitem Throne, über dessen Seitenlehnen zwei Engel lächelnd herüberschauen, sitzen die mächtigen Gestalten der beiden Apostelfürsten, kenntlich an ihren üblichen Attributen; links neben Petrus steht mit Beil und Kirchenmodell

---

[1]) A. a. O. Nr. 14. »Für einen vergleichenden Überblick über die Geschichte des Holzschnittes ist eine Zusammenstellung dieses Christuskopfes mit dem von Dürer höchst belehrend.« Schreiber, Manuel Nr. 1656 versetzt das Blatt nach Schwaben.

[2]) Über seine Verbindungen mit dem sächsischen Hof in Wittenberg vergl. Cornelius Gurlitt, Zur Lebensgeschichte Albrecht Dürers. Repertorium für Kunstwissenschaft XVIII. 1895. S. 113.

Über seine Urheberschaft des Zwickauer Altars vergleiche man Quandt, Die Gemälde des Michel Wolgemut in der Frauenkirche zu Zwickau. Dresden und Leipzig. p. 9. Die Zuweisung dieses Werkes an den Nürnberger Meister beruht auf einer Nachricht aus dem XVII Jahrhundert. Da diese Quelle weder bei Quandt noch in der neueren Litteratur irgendwo abgedruckt ist, lasse ich sie im genauen Wortlaut hier folgen. Tobias Schmidt, Chronica Cygnea Oder Beschreibung Der sehr alten Löblichen und Churfürstlichen Stadt Zwickaw. Zwickau 1650. S. 53:

»Dieser Altar ist 1479 also schön zugerichtet worden wie solches die Tafel welche hinter dem Altar hänget und mit diesen Worten beschrieben ist bezeuget.

Nach Christi Geburt vier hundert und im neun und siebenzigsten Jahr am Sontag Laetare sind überein kommen der gestrenge Merten Römer die Zeit Hauptman zu Zwickau und der erbare Rath allhier Paul Strödel die Zeit Burgemeister Caspar Sangner und Thomas Vilberer Alter-Leute mit Michel Wolgemut Maler zu Nürnberg umb dieses gegenwertige Werck das da allenthalben gestehet vierzehn hundert Reinische Gulden.«

Diese Tafel existiert leider nicht mehr.

[3]) Eine genügende Wiedergabe findet sich in der grofsen Publikation: Die Holzschnitte des XIV und XV Jahrhunderts im Germanischen Museum zu Nürnberg. Nürnberg 1875. Tafel 155/156.

[4]) Rudolph Weigels Kunstlager-Katalog, 28. Abteilung. Leipzig 1857 Nr. 21482. Die dort Wolgemut zugeschriebenen Madonnen (Nr. 19082 und 23432) haben mit ihm nichts zu thun.

in seinem geistlichen Ornat der heilige Wolfgang, der erste Bischof und Lokalheilige von Regensburg. Im Vordergrunde sieht man knieend zur Seite seines Wappens einen Bischof, wie es bei Donatoren-Bildnissen üblich, in kleineren Dimensionen. Darunter folgende Inschrift: *Rupertus dei et apl'ice sedis gra Epus Ratispon Palatinus Reni Dux Bavarie et Comes in sponheim.* Rupert I (1492—1507) war der unmittelbare Nachfolger Heinrichs von Absberg. Er gehörte dem Geschlecht der Pfalzgrafen aus dem Hause Simmern an. Geboren 1465 als zweiter Sohn des Herzogs Friedrich widmete er sich dem geistlichen Stand. Titel und Wappen der Grafen zu Sponheim führte er als Nachkomme seiner Grofsmutter Anna, mit der im Anfang des XV Jahrhunderts das altadelige Geschlecht ausgestorben. Dieser Holzschnitt war für das *Breviarium ecclesiae Ratisponensis* (Hain 3886) bestimmt und findet sich, wie mir aus München freundlich mitgeteilt ist, dort zweimal abgedruckt, sowohl vor dem Sommer- wie Winterteil. Das seltene Buch ist gedruckt von *Johis pfeyl civis Bambergn Anno dni MCCCCLXXXXV.*

Komposition und Gesamtanordnung dieser beiden Blätter zeigen eine überraschende Verwandtschaft mit den Illustrationen des Schatzbehalters oder der Chronik, nicht anders verhält es sich bei den Einzelheiten; vergleicht man die Gesichtstypen, Haare und Hände, die Flügel der Engel, oder die Gewandbehandlung mit ihren scharf gebrochenen Falten, den Thron mit seinen nach aufsen schräg stehenden Wangen und der Rückwandfüllung aus reichem venezianischen Brokatstoff mit Granatapfelmuster und anderes mehr, so wird man an Wolgemuts Urheberschaft nicht mehr zweifeln können.

Regensburg hat im XV Jahrhundert keine eigene Buchdruckerei besessen; während seine Söhne wie die Walldorfer in Venedig zu Ehren und Reichtum gelangten, musste sich die durch ihren Handel mächtig emporblühende Stadt nach aufserhalb, nach Augsburg, Bamberg oder Nürnberg wenden, als es galt, für den eignen Bedarf Bücher zu drucken. Der thätige und umsichtige Heinrich von Absberg scheint diesen Übelstand schmerzlich empfunden zu haben, seine rege Fürsorge wendet er in erster Reihe dem arg entstellten und verstümmelten Text liturgischer Werke zu. »Die Missalien«, so sagt er selbst in der Vorrede des auf seine Veranlassung gedruckten Missale Ratisponense von 1485, »waren, wie wir uns vergewissert haben, in der Stadt und Diöcese Regensburg durch die Nachlässigkeit der Schreiber und infolge ihres hohen Alters sehr verschlechtert und enthielten infolgedessen gefährliche Irrtümer. Daher haben wir eine Buchdruckoffizin von aufserhalb mit nicht geringen Kosten nach Regensburg kommen und auf Grund der wahrhaftigsten Codices die Missalien drucken lassen«.[1]) Als Drucker dieses Buches werden angeführt Johann Sensenschmidt und Johann Beckenhaub, genannt der Mainzer, welche hauptsächlich in Bamberg thätig waren.[2]) Auch für die Illustrationen seiner Bücher musste Absberg fremde Künstler heranziehen. Auf Wolgemut fiel seine glückliche Wahl; für welches Buch der kleinere Holzschnitt bestimmt gewesen, kann ich leider nicht mit Sicherheit sagen; meine Vermutung, er käme in dem in Nürnberg gedruckten Obsequiale zuerst vor, hat sich nicht bestätigt.

[1]) Ried, Codex Chronologico-Diplomatico Episcopatus Ratisbonensis. Regensburg 1816. II. S. 1073.

[2]) Gemeiner, Nachrichten von den in der Regensburger Stadtbibliothek befindlichen Büchern des XV Jahrhunderts. Regensburg 1785. S. 133. Auch Erhart Ratdolt in Augsburg hat für den Bischof gearbeitet, von ihm gedruckt ist das Breviarium Ratisbonense von 1487. Das Obsequiale Ratisbonense (Hain 11931) ist in Nürnberg von *Georg Stuchs de Sulczbach* 1491 gedruckt.

Man war wohl mit diesem Holzschnitt in Regensburg so sehr zufrieden, dass später Rupert I sich noch einmal an den Künstler wandte.

Auch das Wappen des Fürstbischofs Rudolph II von Scherenberg (1466—1495) und des Dom-Kapitels zu Würzburg, bereits von C. Becker[1]) als eine »offenbar in der Wohlgemuthschen Schule geschnittene Holztafel« bezeichnet, können wir diesen für Regensburg geschnittenen Arbeiten unbedenklich anreihen.[2])

Ferner möchte ich auf eine andere, umfangreichere Gruppe von Holzschnitten aufmerksam machen, die, obgleich zum grofsen Teil Kopien nach italienischen Vorbildern, in jeder Beziehung Wolgemut so nahe stehen, dass wir sie in sein Holzschnittwerk mit Sicherheit aufnehmen können. Mir sind diese Blätter bisher nur in Neudrucken aus dem XVII oder Anfang des XVIII Jahrhunderts vorgekommen. Da diese Schnitte, an sich etwas derb, auf dem späten Papier ohne Sorgfalt gedruckt, sich wenig vorteilhaft ausnehmen, ist es erklärlich, dass man sie bisher noch nicht beachtet hat. Zwar sind meine Anfragen in den gröfseren Sammlungen wie Dresden, München, Nürnberg und London bisher resultatlos geblieben, doch ist es wahrscheinlich, dass andere Abdrücke dieser interessanten Serie noch in irgend einem Konvolute schlummern. Möchten diese Zeilen dazu beitragen, sie ans Licht zu ziehen. Aufser den in Berlin befindlichen 25 Blatt[3]) giebt es in der Wiener Hofbibliothek, dort unter den Flugblättern aufbewahrt, noch 13 Stück,[4]) endlich besitzt Herr Oberst Blumenbach in Hannover noch ein Blatt aus der Petrarca-Folge, den »Triumphwagen der Erden«, welcher weder in Berlin noch in Wien vorkommt.[5]) Wir werden uns mit der Zusammenstellung des bisher Bekannten begnügen müssen.

Zunächst sind es 4 Blatt mit den Triumphen der Erde, der Keuschheit, der Zeit und des Todes, darunter befinden sich je 24 deutsche Verse, welche auf den Gegenstand Bezug nehmen, und die Verleger-Adresse »Nürnberg bey Georg Scheurer«. Über die Persönlichkeit und Lebensverhältnisse dieses Mannes habe ich leider nichts erfahren können. Nach der Schrifttype und dem Stil der einfachen Bordüre, die Bild und Text umschliefst, wird man, wie gesagt, die Entstehungszeit dieser Abdrücke an die Grenze des XVII und XVIII Jahrhunderts zu setzen haben. Die Kompositionen sind freie Kopien nach der venezianischen Ausgabe der Triomphi des Petrarca von 1492.[6]) Bei der Umzeichnung macht sich überall die nüchterne Hand und etwas derbe Auffassung des Nürnberger Formschneiders geltend.

Nicht anders verhält es sich mit einer zweiten gleichgrofsen Reihe von Holzschnitten, die mit Zusatz von Hintergründen nach dem bekannten italienischen Tarockspiel kopiert sind. Es genügt Einzelheiten zu vergleichen, um die Autorschaft Wolgemuts an diesen Kopien nachzuweisen. In der Landschaft begegnet man immer von

[1]) Zur Kupferstichkunde. Kunstblatt 1845 Nr. 82 S. 342. Weigel, Kunstlager-Katalog Nr. 16346.

[2]) Max Lehrs, Die Monogrammisten A. G. und W. H. in ihrem Verhältnis zu einander. Repertorium für Kunstwissenschaft IX 1886 S. 3.

[3]) Die Gröfse ist 215 mm hoch, 155 mm breit. Das Berliner Exemplar war nach den auf der Rückseite befindlichen Sammler-Marken in des Postmeisters v. Nagler und Peter Sylvestres (Fagan 420) Besitz. Auch die von Fagan (Collector's Marks London 1883 Nr. 53) nicht gedeutete Marke BE trifft man auf diesen Abdrücken.

[4]) W. L. Schreiber, a. a. O. II Nr. 1877. »Manière de Wolgemut.«

[5]) Meinem Freunde Herrn Regierungs-Assessor K. Giehlow danke ich die näheren Angaben über dies Exemplar.

[6]) Gedruckt am 1. April durch Piero Veronese.

neuem dem dürren Baum, der Burg auf steilem Berge, denselben aufgetürmten Felsmassen, wie sie auf Nürnberger Gemälden und auch bei Dürer vorkommen und für die Juraformation der fränkischen Schweiz charakteristisch sind. Haare, Hände und vor allem die Füfse lassen Wolgemuts unfreien Stil erkennen. Die flatternden Gewänder des Italieners sind bei dem Nürnberger in gotische scharfbrüchige Falten gelegt, und an Stelle der eng anliegenden, der Antike nachgebildeten Kopfbinden des Originals sind weit abstehende Kränze von lebenden Blumen getreten.



Italienischer Kupferstich XV Jahrhundert.



Holzschnitt von Michel Wolgemut.

Clio.

Ich lasse nun mit Hinzufügung der Bartsch-Nummern ihrer Originale eine Liste der mir bisher bekannt gewordenen Blätter dieser Serie folgen:

Caliope Bartsch XIII S. 124 Nr. 28. Berlin, Kupferstichkabinet; Wien, Hofbibliothek.
Urania B. 29 Wien.
Terpsicore B. 30 Berlin.
Polimnia B. 32 Wien.
Melpomene B. 34 Wien.
Euterpe B. 35 Berlin.
Clio B. 36 Berlin. S. die Abbildung.
Loica B. 39 Berlin.
Poesia B. 44 Berlin.
Philosophia B. 45 Berlin und Wien.

Astrologia B. 46 Berlin.
Temperancia B. 51 Berlin.
Prudencia B. 52 Berlin und Wien.
Justicia B. 54 Berlin und Wien.
Speranza B. 56 Wien.
Mercurio B. 59 Berlin. Die drei Kaufleute links sind freie Erfindung des Kopisten.

Zu der gleichen Folge gehören noch folgende Blätter mit allegorischen Darstellungen, deren Vorbilder sich nicht nachweisen liefsen. Wir scheinen es hier mit selbständigen Erfindungen Wolgemuts zu thun zu haben.

1. Jungfrau mit langem lockigen Haar in schleppendem Gewande, mit weiten Ärmeln; sie hebt mit der Linken ein geöffnetes Buch empor, während die rechte Hand einen geschlossenen Band hält. Im Hintergrund Bäume. Berlin.

2. Jungfrau mit langem lockigen Haar, mit Panzerhemd bekleidet und schwertumgürtet; sie hält in der Linken einen mit einem Gorgokopf gezierten Schild, in der Form ähnlich dem der Philosophia (B. 45), mit der Rechten sich auf einen Speer stützend. Ein unbeflügelter Putto, von oben herabschwebend, ist im Begriff, ihr einen reich mit Federn gezierten Helm aufzusetzen. Hintergrund Landschaft mit Meerbusen und Stadt. (Minerva.) Wien.

3. Bekränzte Jungfrau zwischen Blumen sitzend mit einem Einhorn im Schofs. Berlin, Wien.

4. Astronom. Bartloser Mann mit langem Talar und Barett hebt die Rechte zum Sternenhimmel empor, in der anderen Hand ein Stellarium haltend. Auf dem Boden liegen Messinstrumente. In der Landschaft hinter Felsen ein Schloss am Wasser, rechts Bäume. Berlin.

5. Triumph der Superbia? Eine gekrönte Frau mit verbundenen Augen, auf der linken Hand einen Pfau, in der rechten ein Scepter haltend, sitzt auf einem mit vier Löwen bespannten Wagen. In der Landschaft des Hintergrundes sieht man auf hohem Felsen eine Burg, zu der ein Weg hinanführt. Berlin, Wien.

6. Gekrönte Jungfrau mit Scepter, auf erhöhtem Thron sitzend. Ihr zu Füfsen links eine Edelfrau, rechts ein Gewappneter mit Schwert und Keule. Zwischen diesen Figuren befinden sich drei Pfauen am Boden, je drei andere stehen übereinander symmetrisch angeordnet frei in der Luft zu beiden Seiten des Thrones. Über dem Ganzen wölbt sich auf Wolken ein Regenbogen (vielleicht Spielkarte Pfauen 9). Berlin.

7. Ein bekleideter Mann steht auf einer mit zwei Brettern bedeckten Weinkufe, aus der Flammen emporschlagen. Er scheint mit der Linken seinem Munde Feuer zuzuführen, während die Rechte seitwärts emporgestreckt ist. Im Hintergrund Landschaft mit Bäumen und Kastell. Wien.

8. Ein junger Mann mit langem lockigen Haar steht in voller Vorderansicht mit leicht gespreizten Beinen und zur Seite halb ausgestreckten Armen in der Mitte des Blattes. Das vorn geöffnete Gewand lässt den Blick auf seinen Körper frei. Brust und Bauch sind aufgeschlitzt, und man sieht im Innern aufser Rippen und Eingeweiden einen Hund und ein Schwein, die daran zehren. Über den normalen Augen befinden sich auf seiner Stirn noch drei andere. An verschiedenen Stellen seines Körpers (Knieen, Hüften, Schultern und Armen) haften sieben flaschenartige Gefäfse. Eine Schar Vögel (Schwalben) umflattert den Mann, man sieht sie in die Gefäfse hineinschlüpfen und wieder herausfliegen. Landschaft: hügeliger Boden mit Wald im Hintergrund und grofsen Blütenpflanzen vorn. Berlin.

9. Ein nackter Knabe, in der Rechten ein blofses Schwert, in der Linken eine Rute haltend, steht vorn in der felsigen Landschaft. Ein Spruchband mit folgender Inschrift zieht sich durch die ganze Darstellung.

Ego sum ignorans et nihil scio
Qui me diligit insipiens est.
Studiose calorē pacior qui me diligit amplius me non diligit.
Mors de me crescit regem pulchrum et sapientem pluries ligabo.

(Vielleicht Allegorie der Ignavia.) Berlin, Wien.

10. Eine Frau mit Geifsel und einem Zweig in den Händen reitet durch hügelige Landschaft auf einem Esel, den ein Affe führt. Auf flatternden Spruchbändern die Inschrift:

Quis potest naturam vincere
Quis potest celum aquirere.
Quis p̄t carnem suā odio habere.
Quis potest naturā in bono stabilire.

(Vielleicht Carnalitas oder Gula.) Berlin.

11. Christus, stehend, ganz in Vorderansicht mit segnend erhobener Rechten. Im Hintergrund Stadt an einem Flusse. Auf einem Spruchband folgende Inschrift:

Ego sum veritas et vita alpha et o
Qui in me credit salvus erit

Berlin.

Zu welchem Zweck diese Menge ziemlich grofser Holzstöcke angefertigt worden, ist heute noch nicht zu beantworten. Dass sie, wie die Originale, als Spielkarten hätten dienen sollen, scheint schon deshalb ausgeschlossen, weil die erklärenden Beischriften fehlen, auch werden sich schwerlich die Triumphe des Petrarca und die frei erfundenen Allegorien unter diesem Gesichtspunkte einordnen lassen. Sind sie vielleicht zu Illustrationen der Schedelschen Chronik bestimmt gewesen, oder für ein anderes Buch allegorischen Inhalts, das einer der Nürnberger Humanisten herauszugeben gedachte? Was die Triumphe betrifft, so haben wir wenigstens ein Datum vor dem sie nicht entstanden sein können, 1492, dasselbe Jahr, in dem man die Chronik vorbereitete. Mit mehr Wahrscheinlichkeit können wir aber behaupten, dass Hartman Schedel die Vorbilder zu diesen Kopien, die er in Italien gesammelt, dem Handwerksmeister von Nürnberg mitgeteilt habe.

Ein gröfseres Interesse gewinnt die Frage dadurch, dass auch Dürer die Tarockkarten gekannt und kopiert hat. Neun seiner Zeichnungen nach diesen Stichen bewahrt das British Museum. Lippmann, der dieselben im 3. Bande seines Corpus[1]) reprodu-

---

[1]) Zeichnungen von Albrecht Dürer in Nachbildungen. Berlin 1894.
Die von Dürer kopierten Stiche sind folgende:
Lippmann 210. Cavalier. Bartsch XIII. S. 123 Nr. 23.
L. 211. Doxe. B. 24.
L. 212. Papa. B. 27.
L. 213. Talia. B. 33.
L. 214. Rhetorica. B. 40.
L. 215. Philosophia. B. 45.
L. 216. Jupiter. B. 63.
L. 217. Chronico. B. 49.
L. 218. Primo mobile. B. 66.
Nur zwei dieser Zeichnungen, die Philosophia und der Jupiter, haben die Unterschrift des Orginals; Philosophia und Primo mobile sind mit grüner Farbe leicht koloriert.

ziert, setzt sie in die Jugendzeit des Künstlers; aus der Sicherheit der Strichführung und der schon ganz eigenartig durchgebildeten Zeichnung möchte man ihre Entstehungszeit auf die neunziger Jahre, unmittelbar nach seiner Rückkehr von der Wanderschaft, präzisieren. Dass Dürer die Originale durch Wolgemut kennen gelernt, ist bei den engen Beziehungen zu seinem Lehrer, die er bis an dessen Lebensende pietätvoll pflegte, sehr wahrscheinlich. Es dürfte in diesem Zusammenhang die Vermutung nicht allzu gewagt erscheinen, dass auch Dürers Zeichnungen als Vorlage für den Holzschnitt bestimmt gewesen sind, und dass er Anteil genommen an der Illustrierung eines Werkes, das sein vielunternehmender Lehrer herauszugeben beabsichtigte. Doch dieser Hypothese stellen sich nicht unerhebliche Bedenken entgegen. Nur zu einer der Dürerschen Kopien der Philosophia hat sich der entsprechende Holzschnitt erhalten; das auf dem Boden schleppende Gewand findet sich bei beiden im Gegensatz zu dem nach italienischer Weise flatternden Kleidungsstück des Originals. Aber selbst wenn wir alle Veränderungen (hier Vergröberungen) und willkürliche Zusätze auf Rechnung des rohen und schnell arbeitenden Holzschneiders setzen und dabei in Betracht ziehen, wieviel zum Beispiel die Zeichnung zum Titelholzschnitt der Schedelschen Chronik [1]) durch die Übertragung auf den Holzstock an Feinheit eingebüfst, auch dann wird man kaum begreifen, wie aus der geistvollen Zeichnung ein solch mittelmäfsiges Machwerk entstehen konnte. Wenn es gelingt, noch andere Holzschnitte aufzufinden, die Dürers Kopien entsprechen, wird die Frage vielleicht zu entscheiden sein.

EIN ENTWURF DÜRERS ZU EINER WANDDEKORATION

VON MAX J. FRIEDLÄNDER

Die hier in Lichtdruck nachgebildete Dürer-Zeichnung aus dem Besitze des Sir J. C. Robinson wird weder von Thausing noch von Ephrussi erwähnt. Unsere Reproduktion giebt das Vorbild mit grofser Schärfe wieder, in den Mafsen des Originales (256 × 352 mm). Auf die Nachahmung der reizvollen Kolorierung wurde verzichtet. Der braune Strich der Feder steht auf einem vielfach zerrissenen, fleckigen, bräunlichen Papier. Das Ast- und Laubwerk ist gelblich-grün, die Weintrauben sind rötlich übergangen. In den figürlichen Kompositionen ist das Fleisch rötlich aquarelliert. Die Gewänder Davids im ersten Medaillon links, Delilas im zweiten, Aristoteles' im dritten, sind mit trübem Lackrot bedeckt, während der Rock Simsons im zweiten Felde bläulich, das Kleid der Phyllis rechts weifs erscheint. Wir haben den Entwurf vor uns zur Dekoration einer Mauer, die von drei spitzbogigen, dicht bei einander stehenden Fenstern durchbrochen wird. Die Fensterflächen wurden aus der Zeichnung herausgeschnitten, und das durch Risse und Wurmlöcher schon stark verletzte Blatt ward auf einen Untersatzbogen geklebt, auf dem man die Fensterflächen mit einem

---

[1]) Sidney Colvin, Eine Zeichnung von Michael Wolgemut. Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsamml. VII. 1886. S. 98.



ALBREC

ENTWURF ZU EIN

ORIGINAL IM BESITZE VON SIR



DÜRER

13

VANDDECORATION

ARLES ROBINSON ZU LONDON

bläulichen Tone bedeckte. Das ist in unserem Lichtdrucke angedeutet. Der Sammlerstempel Peter Lelys (1617—1680) steht auf der Zeichnung selbst, während das plumpe »C«, das nach Fagan (Collectors' Marks) die Sammlung der Königin Christine von Schweden oder *die* Richard Cosways bezeichnet, dem untergelegten Bogen aufgedrückt ist. Die Zeichnung war also schon aufgezogen, als der Besitzer des Stempels »C« sie seiner Sammlung einverleibte. Vermutlich wurde der Entwurf einmal beschnitten. Zum mindesten dürfen wir annehmen, dass der Wandstreifen zur Linken in derselben Breite wie die beiden anderen und die Kreisfläche darüber ursprünglich voll vorhanden war. Der Bruch des Papieres im mittleren Mauerfelde teilte wohl früher das Blatt in zwei Hälften.

Die Zeichnung ist mit Dürers Monogramm und der Jahreszahl 1521 signiert. Die erste Hälfte des Jahres 1521 verlebte Dürer noch in den Niederlanden. Das Tagebuch gestattet einen erfreulich genauen Einblick in seine vielseitige Thätigkeit während dieser Zeit. Im März notiert Dürer zu Antwerpen: »*Ich hab dem Tomasin eine Visirung gemacht mit halben Färblein und gerissen, darnach er sein Haus wird lassen malen*« (Lange p. 152. 21).

Es wird gestattet sein, diese Notiz auf unsere Zeichnung zu beziehen, deren technische Behandlung mit Dürers Worten sehr gut bezeichnet ist. Die Beziehung erscheint um so eher berechtigt, wie Entwürfe Dürers zu Wanddekorationen selten sind. Unter den bekannt gewordenen Zeichnungen des Meisters befinden sich kaum mehr als drei solche Entwürfe und kein »mit halben Färblein« ausgeführter. Auch ist unsere Zeichnung recht eigentlich eine Visierung — nicht eine Skizze zur Festlegung oder Mitteilung einer künstlerischen Idee, vielmehr eine sorgsame, in den Einzelheiten deutliche Vorlage, danach in der That Tomaso Bombelli ohne weiteres sein Haus konnte malen lassen.

Die Entwickelung der Dürerschen Formensprache scheint lieber als der geraden Linie der krausen Windung kalligraphischer Schnörkel zu folgen. Bekannt ist die Entwickelung keineswegs; und der ehrliche Kenner mag bei dem Versuche, die nicht datierten Blätter Dürers zu datieren, nicht selten in Verlegenheit geraten. Wer würde unsere Zeichnung, falls die Aufschrift nicht belehrte, in das Jahr 1521 setzen?

Da Dürer zu Antwerpen das Haus des gastfreien Genuesen schmückt, greift er in den Schatz der vegetabilischen Motive, die er vor sechs Jahren um den Text des kaiserlichen Gebetbuches spann. Etwas mehr symmetrisch freilich verteilt er die Säulenäste, das Weinlaub, die Kränze und die Laubgehänge im Zwange der architektonischen Gliederung, aber im wesentlichen ist der eigentümliche, zwischen Gotik und Renaissance vermittelnde Dekorationsstil ihm unverändert geblieben. Ein halbes Jahr niederländischer Anregungen hatte Dürer hinter sich, da er diesen Entwurf ausführte: *von den Ornamentmotiven der niederländischen Renaissance scheint er nichts übernommen zu haben.*

Leicht und gleichmäfsig ist der Schmuck über die Mauerfläche gezogen, deren besondere Form wohl bedacht ist. Im Sinne reiner Flächendekoration ist jede plastische Illusion vermieden. Die Phantasie, nach spätgotischer Tradition mit der elastischen Kraft des lebendig Organischen beschäftigt, verwandelt das Haus in eine *Laube.* Die Fenster rahmend steigen doppelte, schlanke Astsäulen mit kräftiger Grazie empor und beugen sich oben. In der Höhe, wo die Fenster sich in spitzem Bogen wölben, sind Kreisflächen mit figürlichen Darstellungen zwischen je zwei Fenster eingefügt. Von diesen Medaillons geht die übrige Dekoration aus, indem die Füllungen der Mauerstreifen als Gehänge gedacht sind, die von der Umrahmung der Kreisflächen

herniederfallen, während oben flach gespannte Guirlanden die Medaillons miteinander verbinden.

In der nur zu Dreiviertel vorhandenen Rundfläche links sitzt *Bathseba* am Rande eines Wässerchens, in dem sie die Füfse badet. Am Fenster seines Hauses im Mittelgrunde spielt David die Harfe. Im mittleren Runde beraubt *Delila* den in ihrem Schofse schlummernden Simson des Haares. In dem Medaillon rechts freut sich *Phyllis* reitend ihrer Macht über den greisen Philosophen. Ohne das Thema von der weiblichen Verführung und von den weiblichen Siegen zu erschöpfen, konnte das Haus des Bombelli reicher an Fenstern sein. Salomons Götzendienſt, Ovid im Korbe, Jael und Sissera erscheinen in diesem Zusammenhang sogar häufiger als die badende Bathseba. Lucas van Leyden hebt mit dem Sündenfalle an. Zum Schmuck des Renaissancehauses war das Thema glücklich. Es liefs sich variieren in einer beliebig grofsen Zahl von Scenen. Erbaulich warnend und zugleich novellistisch erheiternd — etwa auch tröstlich — waren die verschiedenen Strophen des alten Liedes von der Macht der Schwachheit der Teilnahme jedes Mannes zum mindesten gewiss.

Die Darstellungen unterhalb der Medaillons in der Mitte der Gehänge haben keine Beziehung zu dem oben variierten Thema. Links öffnet der Pelikan im Neste stehend seine Brust. In der Mitte spielt ein Pan auf der Hirtenpfeife; rechts nährt ein Panweibchen ihr Junges. Drei dem Meister geläufige Dekorationsmotive.

Fassadenmalerei oder Innendekoration? Die Notiz in Dürers Tagebuch scheint vom Schmuck der äufseren Mauerseite zu sprechen. Dagegen könnte in unserem Entwurfe der Mangel an architektonisch plastischer Gestaltung für eine Fläche im Innern in die Wage fallen, wenn nur nicht die Lichtbedingungen dann für die zwischen und über die Fenster gebrachte Bemalung so gar ungünstig wären.

Im Besitze des Herrn von Beckerath in Berlin ist ein Entwurf Dürers zu einer Fassadendekoration (Lippmann II 182), mehr skizzenhaft als die hier veröffentlichte Visierung. Dieser Entwurf gliedert die Mauer durch eine Scheinarchitektur in reichen Renaissanceformen. Die Laubgehänge am oberen Rande erinnern an unseren Entwurf, sonst sind die beiden Dekorationen ganz und gar verschieden. Trotz dem abweichenden Dekorationsprinzipe möchte ich die Zeichnung bei Herrn von Beckerath, die weder Monogramm noch Datum trägt, nicht in grofsem zeitlichem Abstand von unserem Entwurfe ansetzen. Eine dritte Zeichnung Dürers, die anscheinend Studien zu einer Fassadendekoration bietet (Lippmann II 146) ist 1522 datiert; mit ihr gleichzeitig etwa mag die Zeichnung bei Herrn von Beckerath entstanden sein.

Für eine angegriffene Dürer-Zeichnung des British Museum möchte ich in diesem Zusammenhange eintreten. Ephrussi (p. 46) und Lippmann (III 243. 244) im Einverständnis mit Sidney-Colvin haben die beiden Skizzen zur Dekoration der Giebelseiten eines Kastens (?) als Arbeiten Dürers publiziert. Thausing spricht von den Blättern nicht. Wickhoff äufserte Zweifel und v. Seidlitz nannte Hans von Kulmbach als den Autor (Repertorium für Kunstw. VI p. 205). Die Vergleichung dieser Zeichnungen mit dem hier publizierten Entwurfe scheint wohl geeignet zu sein, das schwerwiegende Bedenken der beiden Kenner zu heben. Ich möchte die Londoner Blätter nicht wie Ephrussi etwa ins Jahr 1516, sondern eben auch in die Zeit der niederländischen Reise setzen. Dass die vom Tode bedrohte Frau dem Kupferstiche Barbaris (B. 12) entnommen sei, wie v. Seidlitz meint, glaube ich nicht. Die Verwandtschaft der Figuren scheint mir nicht grofs, sie kann wohl zufällig sein.

Dürer lässt hinter sich im Jahre 1520 die enge Nürnberger Werkstatt mit ihrer gleichmäfsigen und schweren Arbeit. Der reiche Scenenwechsel giebt der Phantasie

des Reisenden rasch wechselnde Bilder. Die Hand ruht aus von dem festen Drücken des Grabstichels. Statt das Einzelne der gewohnten Umgebung mit grüblerischer Genauigkeit forschend nachzugestalten, fasst der Meister mit schnellem Blicke das Wesentliche der fremden Erscheinungen auf. Über den alten Fehler des Zu-viel, des Sich-nicht-genug-thun-könnens hebt ihn der Zwang zu raschem Vollenden hinweg. Die fatale leblose Sorgsamkeit, die manche Arbeiten Dürers in den Jahren vor der Reise schädigte, wird entschieden überwunden. Die Hochschätzung, die ihm allenthalben in der Fremde entgegengebracht wurde, erhöhte sein Selbstgefühl. Das Niederland hatte die ältere Kultur, die gröfseren Verhältnisse, reicheren Luxus und einen mehr empfindlichen Geschmack. Etwas davon flog dem Nürnberger Meister an. Seine Kompositionen gewannen an Ruhe, an Breite und an Gleichgewicht; die Gefahr, dabei an Schärfe, Tiefe und Ursprünglichkeit zu verlieren, konnte nicht vermieden werden.

Wie der hier nachgebildete Entwurf haben die Londoner Skizzen den eilig spielenden Zug der Feder, die merkwürdig heitere Anmut der weiblichen Gestalten und die leichte, glücklich abgewogene Komposition: Eigenschaften, an denen wir gern die Arbeiten der hellen Reisemonate erkennen möchten.

Gedruckt in der Reichsdruckerei.


GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00619 2583